أندريه تاركوفسكي

سينماه، حوارات معه، وسيناريوهان



الفن السابع 132

أنـدريه تاركوفسكي

أندريه تاركوفسكي

سينماه ، حوارات معه وسيناريوهان

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٧م

الفن السابع ١٣٢

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

أندريه تاركوفسكي : سينماه - حوارات معه وسيناريوهان .- دمشق : المؤسسة العامة للسينما ، ٢٠٠٧ .- ٥١٢ ص ؛ ٢٥ سم.
(الفن السابع؛ ١٣٢).

١- ٩٢٧ : تاركوفسكي ، أندريه أ ٢- ٧٩١ ت ا ر أ
٣- العنوان ٤- تاركوفسكي ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

السّينما والحياة

تـأليـف : أنـدريـه تاركوفسكي

ترجمة وإعداد: باسل الخطيب

« لا ، لست أنا من آثار حزنكم

أنا لم أستحق أن ينساني الوطن»

بوريس باسترناك

الحب هو التضحية

أندريه تاركوفسكي

مُقَدِّمَة

في نهاية عام ١٩٨٦ كنت لا أزال أدرس الإخراج السينمائي في معهد السينما بموسكو عندما تلقيت دعوة مع مجموعة من الطلاب الأجانب الذين يدرسون في المعهد نفسه، للسفر إلى لينغراد وعرض أفلامنا القصيرة في كل من دار الصداقة واستوديو لينفيلم.

في لينغراد قدمت فيلماً روائياً قصيراً بعنوان (أمينة). والفيلم يروي مأساة عجوز فلسطينية شهدت بأم عينها مذبحة دير ياسين، وكيف بقيت صور هذه المذبحة الرهيبة جاثمة على ذاكرتها، تلاحقها، وتحول حياتها إلى جحيم من الذكريات المعذبة التي لا تُنسى.

بعد انتهاء العرض اقتربت مني سيدة شقراء بثياب رصينة، وهنأتني، وأبدت رأيها بالفيلم قائلة: "لقد أعجبني فيلمك.. إن فيه شيئاً من عناصر تاركوفسكي..".

لم أعرف ماذا كانت تعني بـ "عناصر تاركوفسكي"، لكنني شعرت آنذاك بإحساس فرح خفي مع أنني لم أكن أتصور تماماً من هو تاركوفسكي، فإلى ذلك الحين، وخلال سنوات الدراسة في معهد السينما، كنت قد شاهدت فيلماً واحداً لأندريه تاركوفسكي، وهو فيلمه الروائي الأول (طفولة إيفان). وقد رأيت فيه فيلماً خاصاً جداً، ومشحوناً بالعواطف والآلام الإنسانية الصادقة، ومتميزاً عن كل ما كنا نراه من الأفلام السوفيتية الأخرى . أما أفلامه اللاحقة (أندريه روبلوف) و(سولياريس) و (المرآة) و (ستالكر) . وهي الأفلام التي أخرجها في الاتحاد السوفيتي، قبل رحيله النهائي إلى الغرب، فلم يكن بوسعنا أن نراها لأنها لم تكن تُعرض أساساً، وكان الطلاب السوفييت يلجأون إلى تقديم طلبات رسمية حتى يسمح لهم بالذهاب إلى منطقة "محرمة" تقع خارج موسكو وتدعى "الأعمدة البيضاء" حيث

يوجد أرشيف سينمائي هائل يضم كل الأفلام التي يمكن أن تخطر بالبال. وتُشاهَد أفلام تاركوفسكي، بالإضافة إلى العديد من الأفلام الأخرى الممنوع عرضها بشكل علني. وكان الذهاب إلى هذه المنطقة محظوراً على الأجانب.

لكنني عندما شاهدت أفلام تاركوفسكي جميعها أثناء عرضها ضمن فعاليات مهرجان موسكو السينمائي عام ١٩٨٧.. تذكرت كلمات تلك السيدة من لينينغراد، وربما أدركت ما كانت تعنيه بعناصر تاركوفسكي....

إنها الأمطار التي تتساقط في غرف مغلقة....

إنها رؤية الإنسان لأعماق عالمه الداخلي من خلال النظرة إلى المرآة.

عدت إلى موسكو في أمسية التاسع والعشرين من كانون الأول عام ١٩٨٦، وكانت العاصمة الروسية تستعد لاستقبال العام الجديد وكانت شوارعها مزدانة بالأضواء الملونة التي تتراقص انعكاساتها على صفحة الثلج الأبيض المتوهج، وكان الجميع يتبادلون التهاني والأمنيات الطيبة.

في اليوم التالي ذهبت إلى معهد السينما، فتحت الباب، عبرت الممر، وفجأة رأيت أمامي على واجهة المدخل إعلاناً مكتوباً بالخط الأسود العريض، يشير إلى وفاة المخرج أندريه تاركوفسكي، يوم الأمس في فرنسا.

لقد مات وحيداً، بعد أن أنهكه السرطان، في بلاد غريبة عنه، بعيداً عن أرض وطنه الذي أحبه وأخلص له حتى النهاية ... وربما يكون قد مات أيضاً بسبب مرض آخر لم يقو على تحمله، مرض يدعى الحنين. الحنين إلى الوطن. وفي موسكو، كان المسؤولون المباشرون عن عملية التسميم الطويلة الأمد التي تعرض لها تاركوفسكي طيلة حياته الإبداعية، يرفعون أقداح الفودكا، احتفالاً بالعام الجديد.

وعملية التسميم هذه بدأت بعد النجاح الكبير الذي حققه فيلم (طفولة إيفان). وكان تاركوفسكي أول من أشار إليها في رسالته الموجهة إلى ممثل لجنة الدولة للسينما، ألكسي رومانوف، في نهاية عام ١٩٦٦: "هذه الرسالة هي نتيجة تأملات عميقة حول وضعي كفنان، وحول الألم العميق الذي تثيره حملات معادية ضدي وضد فيلم (أندريه روبلوف). إن هذه الحملات، من خلال هجومها الشرير وغير المبدئي لا تمثل بالنسبة إلي أكثر من عملية تسميم. مجرد عملية تسميم، بدأت مع ظهور فيلمي الأول (طفولة إيفان)، وهو الفيلم الذي تم بتر النجاح الذي حققه لدى الجمهور السوفييتي بشكل واضح ومتعمد..."..

انقضت سنوات طويلة وسافر أندريه تاركوفسكي إلى إيطاليا في عام ١٩٨٢ لإخراج فيلم سوفييتي إيطالي مشترك، ثم دفعته ظروف قاسية إلى البقاء في الغرب وعدم العودة إلى الاتحاد السوفييتي. وكتب في أيلول عام ١٩٨٣ رسالة إلى أبيه يوضح فيها موقفه ويبرر قراره، الذي وجد نفسه مضطراً لاتخاذه رغماً عنه "ربما أنت لم تكن تحسب الوقت، لكنني خلال ما يزيد عن عشرين عاماً أمضيتها في السينما السوفييتية، كنت عاطلاً عن العمل، بشكل ميئوس منه، لمدة سبعة عشر عاماً. لم ترغب لجنة الدولة للسينما في أن أعمل! لقد قاموا بدس السم لي طيلة هذا الوقت، والقطرة الأخيرة كانت فضيحة مهرجان "كان" حيث بذلوا كل ما بوسعهم حتى لا أستلم أية جائزة.. ولقد نلت ثلاث جوائز كاملة عن فيلم (الحنين) الذي اعتبره فيلماً وطنياً إلى أبعد الحدود..".

* * *

عندما تقدم أندريه تاركوفسكي، الشاب اليافع، ضئيل الجسم، الذي غادر منذ فترة وجيزة مقاعد المدرسة، بأوراقه ليلتحق بالمعهد الموسيقي في موسكو، تمكن وبتفوق شديد من اجتياز جميع اختبارات القبول. تابع دراسته في المعهد لمدة سنة، وكان الجميع يتوقع لهذا الموسيقي الموهوب مستقبلاً لامعاً، لكنه ترك دراسة الموسيقا فجأة واختفى من المعهد..

وفي السنة التالية تقدم بأوراقه إلى معهد الفنون الجميلة، وهناك أيضاً قبلوه وتوقعوا لهذا الرسام الموهوب مستقبلاً لامعاً، لكنه لم يلبث أن ترك معهد الرسم بعد دراسة سنة كاملة فيه..

كانت خطوته التالية بعد ذلك مفاجأة لأهله وأقاربه، فقد التحق بمعهد الثقافات الشرقية، وكان العمل في السلك الدبلوماسي قد استهواه فجأة. وفي ذلك المعهد درس ما يقارب السنة، إلا أنه لم يتركه هذه المرة، بل طرد منه لعدم تمكنه من تقديم الإمتحانات ومتابعة المحاضرات بانتظام..

ورحل أندريه إلى الشمال برفقة بعثة جيولوجية، ولم يعرف أحد من أقاربه سبب رحيله المفاجيء والهدف منه؟ وبعد عودته تعرف إلى بعض الأوساط المهتمة بالنشاط المسرحي، وسرعان ما تم إرساله مع زميل آخر، باعتبارهما ممثلين موهوبين، إلى مدرسة المسرح الأكاديمية الفنية، فاجتازا امتحانات القبول بتفوق،

ليصبح أحدهما ممثلاً فيما بعد، في حين لم يذهب أندريه إلى المدرسة، ولم يسمع محاضرة واحدة فيها.

وفي أحد الأيام كتب مقالة نقدية حول أحد الأفلام وطلب من إحدى قريباته أن تقرأها له وتبدي ملاحظتها، ثم أخبر الجميع أنه يود الإلتحاق بمعهد السينما في موسكو.

مضت بضعة أسابيع ورن جرس الهاتف في بيت الشاعر أرسني تاركوفسكي، والد أندريه ، وكان المتحدث رستسلاف يورينيف، الناقد والمؤرخ السينمائي المعروف، والذي أراد أن يهنيء صديقه الشاعر بقبول ابنه في معهد السينما.. وكان رد أرسني تاركوفسكي: "كان الله في عونكم".

لقد كان خائفاً من أن الذي حدث مع أندريه سابقاً سوف يتكرر هذه المرة.

لكن الأمور سارت على نحو مختلف تماماً.

دخل أندريه عالم السينما. دخله بعصبية وقلق، مثلما بقي يتذكره المخرج ميخائيل روم الذي كان مشرفاً على دراسته في المعهد، حيث قال عنه أثناء إحدى جلسات مناقشة فيلم (أندريه روبلوف) الذي كان ممنوعاً من العرض آنذاك: "أنا أعرف تاركوفسكي منذ سنوات طويلة، أعرفه منذ امتحانات القبول في معهد السينما،إنه إنسان عصبي، وكان يبدو قلقاً وجريحاً في أعماقه بحيث أمضينا وقتاً طويلاً في محاولة تهدئته. إنه حساس وسريع التأثر، إنه إنسان مبدع حقاً..".

وقد بقي كذلك طيلة حياته التي استطاع خلالها أن يترك بصماته العميقة على عالم السينما والثقافة، من خلال الأفلام التي أخرجها والأفكار التي طرحها.

هذه الأفلام والأفكار كانت خاصة جداً وذات أشكال وصور فنية متميزة وغير مألوفة بحيث اتهمه الكثير من النقاد بأنه مخرج متصنع يوجه أفلامه إلى فئة محدودة جداً من الناس، في حين يصعب على الفئات الأخرى التي تمثل عامة الشعب أن تفهم مضمون هذه الأفلام. ومع ذلك فقد حدث بعد عرض فيلم (المرآة) على طلاب أحد معاهد موسكو، بحضور تاركوفسكي نفسه، أن طرح طالب سؤالاً يتعلق بمضمون الفيلم، الذي يُعتبر أكثر أفلام تاركوفسكي تعقيداً، وقبل أن يرد تاركوفسكي على السؤال، تدخلت عاملة التنظيف المسنة التي كانت تقف عند باب القاعة تحمل مكنسة وجردل ماء بانتظار أن ينتهي اللقاء حتى تنظف القاعة وتعود

إلى بيتها، تدخلت قائلة: "كل شيء واضح في هذا الفيلم.. هناك إنسان أساء طيلة حياته إلى الناس الذين أحبوه وأخلصوا له.. وعندما أحس بأنه سيموت شعر بالندم وأراد أن يفعل شيئاً حتى يكفر عن ذنوبه. لكنه لا يدري ماذا يفعل.. طريقه مسدود.. ولهذا فهو يتعذب..".

ابتسم تاركوفسكي وهز رأسه قائلاً.

"صدقوني.. إنها تقول الحقيقة"..

* * *

أثناء جميع مواد هذا الكتاب لم أكن أفكر بالتركيز على عملية سرد أحداث ومواضيع أفلام تاركوفسكي، وكان هدفي يمكن، بالدرجة الأولى، في تقديم بعض الجوانب من حياة تاركوفسكي، سواء على الصعيد الإنساني أو الإبداعي، ولم يكونا لينفصلا على أية حال، خصوصاً بالنسبة لتاركوفسكي. هذا بالإضافة إلى أنه إذا كانت توجد أفلام لا يمكن سرد أحداثها، فهي أفلام تاركوفسكي بالذات... إنها أفلام يجب مشاهدتها، وأثناء هذه المشاهدة، داخل أجواء قاعات السينما السحرية، يجد المتفرج نفسه أمام عالم فني لا مثيل له على الإطلاق، عالم رائع رغم كل ما يكتنفه من غموض، غموض الحياة نفسها. عالم يشبه قصيدة شعر حقيقة لا تستسلم للقارىء عند القراءة الأولى، لكنها تأسره وتثير مشاعره الإنسانية الدفينة، وعندما يعيد قراءتها للمرة الثانية والثالثة.. والعاشرة.. يكتشف فيها أبعاداً وصوراً جديدة.. وهكذا هي أفلام تاركوفسكي، يمكن أن نشاهدها لمرات عديدة، وفي كل مرة سوف يخرج المتفرج مُلهماً، لقد ألهمه المخرج مشاعر الخير والمحبة، وأن ينظر إلى العالم حوله بشكل مختلف.

عندما يرحل الفنان الحقيقي عن عالمنا فإنه يترك أعمالاً فنية رائعة وذكرى تثير في أغلب الأحيان مشاعر الحزن والألم، ويترك أيضاً حلماً منشوداً. ولعل تقديم (هاملت) للسينما كان حلم تاركوفسكي المنشود، فبعد أن قدم (الحنين) في إيطاليا و(القربان) في السويد، وأوبرا (بوريس غودونوف) في لندن، شرع يعمل بكل طاقته على التحضير لفيلم (هاملت)، مع معرفته المسبقة بأن المرض الخبيث قد انتشر ببشاعة في جسده ولم يترك له سوى أشهر وأيام معدودة.

أثناء بانوراما أفلام أندريه تاركوفسكي في مهرجان موسكو السينمائي عام ١٩٨٧، شاهدت فيلماً وثائقياً قصيراً بعنوان (زمن الرحلات) سبق عرض فيلم

(الحنين). وقبل بدء العرض صعد الكاتب الإيطالي تونيو غويرا وتحدث كثيراً عن تاركوفسكي، وكان يبدو متأثراً للغاية.

(زمن الرحلات) فيلم يتحدث عن رحلات تاركوفسكي في إيطاليا، برفقة تونيو غويرا، واختياره لمواقع تصوير (الحنين). لم يكن كتاب الأشعار يفارق يده،وكان يبدو مرهقاً وقلقاً.. تحدث عن أشياء كثيرة، عن أفلامه وآرائه وأحلامه... قال إن السينما بالنسبة إليه كالحياة تماماً إذ هي قادرة على استيعاب كل شيء، ويجب أن تكون هناك علاقة وطيدة بين عمل السينمائي وحياته الشخصية، ويجب أن يكون لكل فيلم أسئلة ومواضيع أخلاقية يطرحها.

تحدث عن وطنه، وقال إنه يحبه إلى حد الجنون...

اللقطة الأخيرة من فيلم (الحنين). لقد مات غورتشاكوف، بطل الفيلم، والموت يعني العودة إلى الجذور.. نشاهد غورتشاكوف جالساً على العشب وبجانبه كلبه الوفي، تتراجع الكاميرا، ثمة بركة ماء صغيرة بقربهما، تتراجع الكاميرا أكثر ونشاهد المرج والتل والأشجار وبيت الطفولة بعيداً .. تتراجع الكاميرا أكثر لتكشف عن أن المكان كله يقع ضمن جدران هائلة وأعمدة ضخمة لمعبد قديم كان غورتشاكوف يتردد عليه أثناء غربته...

تتوقف الكاميرا... ثمة موسيقا بعيدة، يبدأ الثلج يتساقط.. تماماً كما في روسيا..

ينتهي الفيلم..وتظهر العبارة التالية:

"يُهدى الفيلم لذكرى أمي الراحلة"

أندريه تاركوفسكي

تضاء الأنوار في قاعة العرض.. أذكر ذلك الصمت المخيف الذي خيم فوق الجميع.. لم يرغب أحد في أن ينهض ويغادر القاعة، كما أن أحداً لم يتفوه بكلمة واحدة.

نظرت حولي، يبدو أن الكثيرين قد فهموا وشعروا وتأثروا.. وبكوا..

في حين حاول البعض الآخر أن يرسم على وجهه علامات الفهم والتأثر..

لكن الأنوار كانت مضاءة..

وكان كل شيء يبدو واضحاً وجلياً.

* * *

وأخيراً

ينتهي فيلم تاركوفسكي الأول (طفولة إيفان) مع لقطة لشجرة سوداء ميتة. وينتهي فيلمه الأخير (القربان) – والذي صوره بعد أربعة وعشرين عاماً– مع لقطة لشجرة بيضاء، على وشك أن تثمر..

حقيقة لا يمكن إلا أن تثير دهشتنا وإعجابنا ..

لقد كان تاركوفسكي يخاف من معرفة ما سيأتي به المستقبل، إذ كان يعتبره واحداً من شؤون الله الخاصة، التي لا يجب أن يُقحم الإنسان أنفه بها. لكنه مع ذلك ربما كان يحدس أن (القربان) هو فيلمه الأخير، فأراد أن يصوغ الجملة الختامية في لحنه الخاص، وينهيه على درجة من التفاؤل والأمل، رغم قتامة العالم الذي يعيشه أبطال الفيلم، والذي يعكس شيئاً من قتامة عالمنا هذا..

وما بين احتراق الشجرة وانبعاثها يكمن إبداع أندريه تاركوفسكي. وما بين الموت والحياة، يوجد ذلك المضيق الصعب الذي يتوجب على الإنسان اجتيازه لتحقيق إنسانيته، والإرتقاء إلى الأعلى.

باسل الخطيب

« سينما أندريه تاركوفسكي »

فالنتين ميخالكوفيتش(*)

ظهرت أولى أفلام أندريه تاركوفسكي على الشاشة في مطلع الستينيات. وكان ذلك زمن الآمال والإنتعاش ليس في السينما فقط ولكن في المجتمع بأسره بعد زوال عصر ستالين المأساوي. وكان تاركوفسكي يؤكد باستمرار من خلال مقالاته وأحاديثه أن مهمة الفن السينمائي الأساسية هي تسجيل الزمن، كان يطمح إلى إعادة بناء الزمن بمفهوم شامل ومتعدد الجوانب، ولهذا لا نجد في أفلامه عصراً معيناً بكل صفاته وأحداثه المميزة، ولكن نجد الزمن كمقياس شامل للحياة الإنسانية.

ومع أن تاركوفسكي أصبح سينمائياً في سنوات التفاؤل إلا أن أفلامه الأولى جاءت مأساوية، وكان لا يزال يشعر في أعماقه بثقل عصر الركود. "يتضمن الفن في داخله شوقاً إلى المثل العليا. يجب على الفن أن يبث الأمل والإيمان في الإنسان حتى لو كان العالم الذي يتحدث عنه لا يترك مجالاً لهذا..". وتبدو كلماته هذه إعلاناً حماسياً للتحرر من الزمن والوقوف ضده.

كان باسترناك يعتقد أن المبدع الحقيقي رهينة الأبدية، لكنه واقع في أسر الزمن.. وفكرة باسترناك هذه بحاجة إلى تعديل عند إسقاطها على تاركوفسكي الذي لم يكن يشعر بنفسه أسيراً. لقد عاش في زمنه وبعيداً عنه، رفض كل الشروط المسبقة والتحديدات الضيقة، وقد كُتب عليه أن يتعلم هذا الرفض منذ طفولته وصباه وهما الفترتان الصعبتان في حياته. لقد افترق والداه وهو لم يتجاوز الثالثة بعد وقامت أمه برعايته وشقيقته الصغيرة، معتمدة على راتب مصححة طباعية ضئيل، ولهذا السبب ربما حاولت ألا يشعر ابنها بنفسه أسيراً للحاجة والعوز، فألحقته

(*) فالنتين ميخالكوفيتش: ناقد سينمائي سوفيتيي، مؤلف دراسات عديدة حول السينما والتلفزيون.

بمدرسة للرسم والنحت وبدروس خصوصية للموسيقا، متأملة أن يصبح أندريه الصغير موسيقياً في المستقبل.. لكن هذه الدروس لم تحدد مهنة المستقبل بل مكنته من ملامسة الفنون الراقية والأبدية.

وفي شبابه عمل أندريه في بعثات جيولوجية ، ثم انتسب إلى معهد اللغات الشرقية حيث جذبه حبه لثقافة الشرق وتقاليده، وعندما أصبح مخرجاً معروفاً كان تاركوفسكي يتحدث ويكتب باستمرار عن صلاته الروحية بفن الماضي وخصوصاً الأدب الروسي العظيم في القرن التاسع عشر، وإبداع تولستوي ودوستويفسكي.

إن الفن الرفيع يتأثر بالعصر، والظروف التاريخية. والمثل الإنسانية العليا التي يحملها والتي لا يستطيع الزمن انتزاعها وتحطيمها، هي التي تحدد أبديته واستمراريته.

وتكمن مأثرة تاركوفسكي السينمائية في أنه أصبح بعد سنوات الحقبة الستالينية واحداً من الذين دافعوا عن قيمة الفن واستقلاليته، وكان يطمح أن تكتسب أفلامه هذه القيمة وتتوافق بالتالي مع المهمة السامية التي أداها الفن على مدى العصور.

السينما- فن ومني. وهي ليست كذلك فقط لأن مادتها تتكون من "الزمن المسجل": حركات، أفعال، أحداث يقوم بها الممثلون، ولكن لأن السينمائي لا يستطيع أن يعمل مثل الكاتب ويبدع أفلامه في عزلة وسكون مكتبه.

إن السينمائي بحاجة إلى آلة الإنتاج الضخمة حتى يتمكن من تحقيق فكرته. وتشغيل هذه الآلة يتطلب وسائل وامكانات مادية ضخمة، إن الفيلم مقيد بإحكام إلى زمنه، إلى اللحظة الحالية، ويجب أن يباع الآن فوراً حتى تتمكن آلة الإنتاج من الإستمرار. أما تاركوفسكي فكان يطمح للإبداع دون الإعتماد على النجاح الفوري السريع، ومن أجل أن يتمكن الناس في أوقات لاحقة من رؤية أفلامه مثلما يرون أنفسهم في المرآة. والمرآة هيْ صورة تاركوفسكي المحببة والموجودة في أفلامه كلها.

أدت المهمة التي وضعها نصب عينيه إلى اصطدامه بالجهاز الإداري لآلة الإنتاج السينمائي، فانهالت العقوبات عليه: رُفضت مشاريعه، أهملت أوراق عمله، ووضعت أفلامه على الرف أو كانت تعرض لفترة قصيرة وبعدد محدود جداً من

النسخ بحيث بقيت غير معروفة بالنسبة للجمهور تقريباً. وفي عام ١٩٨٢ وبعد أن انتهى من تصوير فيلم (الحنين) في إيطاليا، لم يعد إلى وطنه وبقي في الغرب. لقد كان مضطراً لمثل هذا القرار الذي لم يفرضه عليه قلق بصدد راحته واستقراره وإنما الدفاع عن قيمة الفن السينمائي التي كان يؤمن بها ويحرص عليها كشيء مقدس.

وبدأ تشرده في الغربة وتنقله من مدينة لأخرى ومن بلد لآخر.

بدا بحثه عن الدار والمأوى الدائم، ولم يكن يشعر في أي مكان بالقرب من الناس والأرض مثلما كان يشعر في وطنه، بل كان يبتعد بشكل واع عن الأرض الأخرى والناس الآخرين لدرجة أنه لم يمكن راغباً حتى في تعلم الكلمات القليلة والضرورية جداً للحياة اليومية الغريبة عنه. وأدى إحساسه بالوحدة والغربة إلى تفاقم مرضه. وفي عام ١٩٨٦ مات

تاركوفسكي بسرطان الرئة في باريس. كان يدافع عن سينما تستحق أهميتها ومهمتها الرفيعة، لكنه أحرق نفسه في هذا الصراع وسقط ضحية له.

إن الفنان الذي يعيش خلافاً لزمنه يكون إنساناً غير مفهوم. وقد اصطدم تاركوفسكي بعدم الفهم إلى حد كبير، وإنه يتوجب علينا الآن رغم التأخير، أن نتعمق فيما أراد أن يقوله لنا وأن نرى أفلامه ونستمع إلى أقواله ونحاول إدراك أفكاره، إن مثل هذا الإنجاز هو واجبنا تجاه الفنان.

* * *

بدأ تاركوفسكي طريقه الإبداعي في ظروف انعطاف سينمائي كبير، حيث أن ثورة حقيقية حدثت في السينما آنذاك، في نهاية الخمسينيات ومطلع الستينيات، وشهدت تحولات مباشرة على ثلاثة محاور:

أولاً: حدث تطور كبير في مفهوم الوثائقية، ليس في السينما التسجيلية فحسب بل والروائية أيضاً، وكان مفهوما "الحقيقة" و"الصدق" يمثلان القمة العليا التي يجب أن تطمح السينما إليها.

ونشأت ظاهرة جديدة في السينما التسجيلية عرفت باسم "سينما فاريته" وهذا المصطلح هو الترجمة الحرفية للتعبير الروسي "سينما الحقيقة" الذي أطلقه في العشرينيات دزيغا فرتوف على أفلامه التسجيلية، إلى أن جاء السينمائيون التسجيليون ونقلوا مصطلح فرتوف إلى الفرنسية واعتبروا أنفسهم أتباعاً له.

وسرعان ما انتقلت أساليب التسجيليين إلى السينما الروائية، ولجأ الفيلم الروائي إلى استخدام الكاميرا السرية واسترجاع الأسلوب التعبيري "السينما الحقيقية". وأخذ السينمائيون يصورون أفلامهم في الشوارع والبيوت الحقيقية وليس وسط ديكورات الاستوديو المتحركة، واضطر الممثلون إلى الاختلاط في الشوارع مع عامة الناس الذين لم يلحظوا أنهم أصبحوا ممثلين ثانويين رغماً عنهم. ولكن والحق يقال إن الممثلين بدأوا ينزلون إلى الشارع ويختلطون بعامة الناس قبل "سينما الحقيقة" كما حدث في فيلم (السيدريبوا) الذي أخرجه رينيه كليمان عام ١٩٥٤. وهكذا راج الأسلوب بشكل عرضي حتى لم يعد أمراً نادراً في الستينيات، ولقد وجد الممثل نفسه وسط جموع الناس في الشارع مضطراً لأن يؤدي دوره بشكل مختلف، أكثر طبيعية، حتى يتوافق مع المحيط الحقيقي حوله، وبدأ المخرجون يستعينون أكثر فأكثر بممثلين غير محترفين، بأناس عاديين ألفوا التعبير عن وسطهم فكانوا يؤدون أدواراً قريبة إليهم، وهكذا كانت السينما الروائية تطمح إلى "الصراحة" و"الحقيقة" وهي أساليب "جمالية السينما التسجيلية".

واستوعب تاركوفسكي هذا الاتجاه بطريقته الخاصة وأعلن بجرأة من خلال مقالة "الزمن المسجل" التي صدرت عام ١٩٦٧ أن الأفلام التسجيلية هي أفضل مشاهدة سينمائية، وأبدى إعجابه بأفلام (الظلال) لجون كاسفيتس، و(الاتصال) لشارلي كلارك، و(وقائع صيف واحد) لجان روش، وهي أفلام اعتُبرت في حينها انجازاً لجماليات السينما التسجيلية. أما بالنسبة لتاركوفسكي فإن الحقيقة والصدق لم يعتمدا على أسلوب تثبيتهما، ولكنهما كانا خاصية ما سوف تسجله الكاميرا وتعبيراً عن حالته الداخلية.

وطرح تاركوفسكي مبدأ – "الرصد هو البداية المكونة للسينما" ورغم التقارب الظاهر للمبدأ مع جمالية السينما التسجيلية إلا أنه يختلف عنها، لأن الرصد بالنسبة لهذه الجمالية يعني عدم التدخل في المادة التي يتم تصويرها. أما تاركوفسكي فيرى أن الرصد لا يمثل موقف المشاهد الحيادي الذي يتطلع بغير تأثر إلى الأحداث الجارية أمامه. إن الرصد اندماج مع المرئي حيث يصبح العالم في هذه الحالة مضمون الراصد وحياته المفعمة بالعواطف، ولا يكتفي الراصد بأن يسجل بنظراته ولكنه يتلقى الواقع من أعماقه ويشعر بحركته وصداه العاطفي بشكل حاد جداً ويبقى

من الناحية الجسدية موجوداً في محيط الأحداث حتى تتمكن من التدفق "وفق إرادتها" بحرية واستقلالية.

وأصبح مفهوم "الواقعة" مركزياً في شاعرية تاركوفسكي، وقد يبدو مأخوذاً من قاموس "السينما المباشرة"، لكن المخرج أراد أن يقدم على الشاشة "الواقعة السينمائية"، ويكتب في "الزمن المسجل" أنه يمكن للأحداث والحركة الإنسانية وأيه مادة واقعية أن تندرج ضمن مفهوم الواقعة. وبالتالي فإن "الوقائعية" لا تحُدد مسبقاً من خلال انتماء ما يتم تصويره إلى مجموعة معينة من الظواهر، "الوقائعية" خاصية يمكن أن تكتسبها أشياء حقيقية موجودة في الشارع أو أشياء يعدها المسؤول عن الإكسسوار في التصوير الداخلي، إنها خاصية الصورة نفسها، وهي تنشأ عندما يُعاد تكوين المادة بكل علائمها وخطوطها و"خصوصيتها الوقائعية".

تم تصوير (طفولة إيفان) و(أندريه روبلوف) بالأبيض والأسود، ثم أضيف اللون في (سوليارس) إلى وسائل التعبير الأخرى وساعد على إعادة تكوين هيئة الأشياء بقدر ملموس. ومن المدهش أن تتجلى "الوقائعية" في فيلم خيالي، وليس فقط في مشاهدة الأرضية حيث الشجيرات والأعشاب والنهر الذي يخرخر ببطء في مجراه وسط غناء مذهل من الألوان والملامح الطبيعية، ولكن في المشاهد الفضائية أيضاً، وفي أحدها يسقط دورق ممتلىء بالأوكسجين السائل، ويرافق سقوطه صوت حاد ومنذر بالشؤم، تتطاير شظايا الدورق وتسقط على الأرض وتتأرجح بنتوءاتها البارزة، وتبدو هذه الشظايا أكثر من كونها مادة تم تصويرها وتسجيلها، إنها واقعية لدرجة ملموسة جداً، كأنها هنا إلى جانبنا تتلألأ وتثيرنا بغموضها وتدعونا لملامستها، ومع هذا فهي واقعة.

الإتجاه الثاني الذي انطلق في زمن الإنعطاف السينمائي كان من خلال البناء الدرامي السينمائي، ودعوه آنذاك بمصطلح جديد وهو "الديدرامية" أي الحد من الدرامية. وكانت السينما في السابق تفضل المواضيع "الحديدية" المُحكمة بقوة والتي تتألف عادة من ثلاث مراحل: البداية والذروة والنهاية. وكانت هذه المواضيع الثلاثية المراحل تبنى وفق مخطط محدد: ثمة أحداث تجري في وسط معين، تتطور الأحداث وتجذب الممثلين إلى مدارها وتحطم مصائرهم والنقطة العليا في تطور الأحداث هي الذروة وينتهي الصراع بعدها بشكل أو بآخر وتأتي النهاية.

وكان هتشكوك يشبه هذا البناء بسطح ماء هادىء يُرمى حجر فيه فيولد دوائر ويفقد سطح الماء وضوحه واستواءه، ولكن في النهاية تنشأ علاقات جديدة بين الشخصيات وسطح هادىء جديد.

وفي تلك المرحلة بدأت تتبلور مبادىء جديدة في بناء الموضوع، وقدم تاركوفسكي الكثير أثناء هذه العملية، وحتى أفلامه الأولى لم تكن مبنية وفق مخطط درامية المراحل الثلاث بأحداثها المتدافعة. لقد أكد من خلال حديثه عن مبادىء تشكيل الميزانين، أنه يجب على المخرج أثناء معالجته للميزانين "أن ينطلق من حالة الشخصيات النفسية وأن يجد استمراراً لهذه الحالة في كل من البناء الداخلي والديناميكي للموقف" ويبدي المطلب نفسه أثناء حديثه عن البناء الدرامي للفيلم ويكتب بهذا الصدد: "إن أكثر الأمور سطحية وإهمالاً في السينما تلك المتعلقة بعالم الشخصيات النفسي، وأقصد هنا إكتشاف وإدراك الحقائق العميقة للحالات التي تتواجد الشخصيات فيها".

إن الشخصيات في السيناريو "الحديدي" تتشكل مع عملية تطور المكيدة، وبهذه الصورة تبدو هذه الشخصيات نتاجاً للمكيدة، لكن تاركوفسكي يرى أن الشخصيات لا يجب أن "تتكون" من خلال المكيدة وحركة الأحداث، بالعكس، يجب عليها، بحالتها الداخلية العميقة، أن تولّد الأحداث، وهذا ما حققه تاركوفسكي سواء في أفلامه أو في رؤيته الخاصة لنظرية "الديدرامية".

وأخيراً، الإتجاه الثالث والمتعلق بفن التصوير السينمائي. وتبدو التغييرات ملحوظة في إيداع سرغي أوروسفسكي الذي صور (تطير الغرانق) عام ١٩٥٧ و(رسالة لم ترسل) عام ١٩٦٠ و(أنا كوبا) عام ١٩٦٤، بالإضافة إلى أفلام عديدة أخرى. في السابق لم تكن اللقطة السينمائية تختلف كثيراً عن الصورة الفوتوغرافية أو اللوحة التشكيلية لأنها كانت تعيش وفق قوانين التكوين وعمق اللون والضوء المأخوذة أساساً من التصوير الفوتوغرافي والرسم. واعتمد أوروسفسكي في منهجه الجديد على الرفض الواعي لسكون اللقطة الفوتوغرافي، وقد بدأ مع نهاية الخمسينيات باستخدام الكاميرات المحمولة مع عدسات ذات بعد بؤري قصير، وهذه التقنية ساعدته على الحركة والمناورة والإحتفاظ بصورة واضحة حيث تكون المواد والأجسام بعيدة عن جهاز التصوير وتبدو قريبة منه. وهكذا تداعى المبدأ الأساسي

في التصوير الفوتوغرافي من خلال اللقطات التي صورها أوروسفسكي، وأخذت حركة الكاميرا العاصفة تحطم كل ما هو آني وتقذفه خارج إطار الشاشة. كان أوروسفسكي يطمح إلى تحريك الخط الساكن على الشاشة.

قام فاديم يوسف بتصوير أفلام تاركوفسكي الأولى، بما فيها (سولبارس)، وقد اتبع الأسلوب الجديد وكانت كاميرته ديناميكية أيضاً. ويقول يوسف: "إننا من خلال حركة الكاميرا نُضمِّن اللقطة فضاء أكبر ونفكك حدوده الصارمة. وهذه الحركة بحد ذاتها تفترض وجود حياة قائمة إلى اليمين واليسار، إلى الأعلى والأسفل، ويكفي أن نقوم ببانوراما في اتجاه معين حتىٰ نرى شيئاً جديداً، وهكذا تقود الكاميرا المتفرج في لقطات عميقة ذات أبعاد لا تنتهي، إذا لم تكن مشابهة للحياة فهي قريبة منها إلى الحد الأعظم...".

قائمة مهمات رائعة وضعها فاديم يوسف نصب عينيه، بالإضافة إلى اقتراحات تاركوفسكي النظرية، وهو الذي كان يرى أن الصورة الفنية يجب أن تكون عميقة ورحبة حتى "نذوب فيها كما في الطبيعة، نُشحن بها، نضيع في أعماقها، نغرق في فضاء لا يعرف أعلى أو أسفل..".

وتسند سينما تاركوفسكي إلى لغة مختلفة تماماً عما كانت سابقاً.

وهذه اللغة تقوم على واقعة بسيطة وواضحة، وهي أن السينما خلافاً عن الفنون التصويرية الأخرى كالرسم والغرافيك والتصوير الفوتوغرافي، قادرة على استرجاع الحركة. ولهذا فإن الكلمات الأولى في أي حديث سينمائي يجب أن تتعلق بديناميكية الشيء وإيقاع حركته، ويؤكد تاركوفسكي: "الإيقاع هو العنصر الأساسي المكوّن في السينما".

ويضيف قائلاً: "بالنسبة إلي فإن إحساس الإيقاعية في اللقطة يشبه الإحساس بالكلمة الصادقة في الأدب..". إنه يمجد الكلمة الصادقة والإيقاع لأنهما يتوافقان مع صفاتهما الطبيعية ومتشابهان في وظيفتيهما، فكل منهما يمثل جوهر أسلوب التعبير في فنه.

تملك كل حركة محدودية نوعية تتشكل بواسطة الوتيرة والشدة والاستمرارية. وهذه الصفات يجمعها مفهوم واحد هو "الإيقاع". إننا نتلقى اختلاف الديناميكية من خلال إيقاعها. والحركة هي عملية زمنية تدور ضمن الزمن، والكاميرا عندما

"تسجل" سير العملية، تثبت تدفق الزمن.ويرى تاركوفسكي أن "تسجيل" الزمن هو الوظيفة الأساسية لجهاز التصوير السينمائي، ولهذا يمثل مفهوم "الزمن المسجل" أساس الأسس في شاعرية تاركو فسكي.

وفي أفلامه لا يتم التعبير عن سير الزمن من خلال الحركة الفيزيائية فقط، ويقول المصور يوسف "عندما نريد تصوير شيء ما، مثل علبة تبغ أو علبة بودرة، فإننا نصوره بحيث تبدو بصمة الزمن واضحة عليه ويحمل ختم ومصير أصحابه السابقين. وسرعان ما يعطينا هذا الشيء كل ما هو موجود فيه أساساً بالإضافة إلى ما يحمله الآن، فنشعر بعمره، بمادته، بالفنان الذي صنعه..." إن كلمات يوسف توضح سبب انجذاب تاركوفسكي إلى "الوقائعية". فالشيء الذي يتم تصويره،وهو يحمل أثر وبصمات أصحابه السابقين، لا يعرض أمام المتفرج شكله المادي فقط، ولكن يتم إدراكه من خلال قياس الزمن، كعملية مستمرة، إذ أن المتفرج يشعر بحياته ومصيره في نطاق الزمن. وبالتالي فإن العالم الخارجي عند

تاركوفسكي متحرك رغم سكونه، كأن الحركة "تتقمص" جسد الأشياء وتستقر في مادتها التي تظهر على الشاشة كعملية مستمرة وكحياة.

إن الطموح إلى تسجيل الزمن لا يتعلق بتاركوفسكي وحده ولكن بجيل كامل من المخرجين المجددين في الستينيات، وهذا الطموح يكمن في أساس التحولات السينمائية التي سبق ذكرها.

ومع أن السينما كانت تسترجع الديناميكية والحركة منذ زمن الأخوين لوميير، إلا أنه لم يحصل أبداً من قبل أن استخدمت خاصية الديناميكية التعبيرية بهذه الكثافة مثلما حدث في نهاية الخمسينيات ومطلع الستينيات.إن سينما "الزمن المسجل" خلاصة عمل فنانين كثيرين، وتشهد على أصالة وحداثة هذا العمل ظاهرة تدعى "أفلام الرف" انتشرت في الستينيات بوجه خاص. وهذه أفلام لم تعرض على شاشات السينما وحفظت على رفوف المستودعات والأقبية، ومنها كان فيلما (أندريه روبلوف) و(المرآة). لقد عُرض الأول بشكل محدود بعد سنوات من تصويره وبحذف الكثير من مشاهده، وعرض الثاني على نطاق ضيق للغاية بحيث بقي مجهولاً بالنسبة للجمهور.

من المعتقد أن لغة هذه الأفلام هي أحد أسباب مصيرها الصعب. إن شكل أية لغة وبما في ذلك السينمائية، لا يمثل موضوعاً لنقاشات أكاديمية، وكل مجتمع

وعصر يطرح أمام الفن مجموعة من المواضيع والمشاكل التي تنتظر حلولاً عميقة وجذرية، وبالتالي فإن الإعتداء على هذه الأشكال يُعد تشهيراً بتلك المواضيع وتحجيماً لقيمتها.

إن شاعرية الفنان يحددها بشكل مباشر عالم إحساسه. والفنان يميل إلى الوسائل التعبيرية التي تُوصل فهمه ونظرته الخاصة للواقع بأقرب شكل ممكن. ومن أجل أن يتحدث تاركوفسكي عن إحساسه بالعالم لا يلجأ آلياً إلى قوالب لغة جاهزة، ولكنه يعالج السينما بتوافق مع فهمه للعالم.

لنلتفت الآن إلى أفلام تاركوفسكي ونحاول أن نفهم عالم إحساس هذا المخرج وكل ما حاول أن يعبر عنه في هذه الأفلام من خلال لغة سينمائية جديدة.

* * *

دخل تاركوفسكي عالم السينما الإحترافية بفيلم (طفولة إيفان). والذين يؤرخون عادة لحياة الفنانين الكبار يجدون عيوباً في أعمالهم الأولى، ويبدو لهم أنهم لم ينضجوا بعد. وبالطبع اكتسب تاركوفسكي لاحقاً خبرة الإخراج وصلابة الموقف، لكن فيلم (طفولة إيفان) والذي تتم مقارنته عادة مع الأفلام التالية، لا يدل على محاولة للتعلم بقدر ما يشهد على ثقة المخرج بنفسه. لأنه سوف يطرح منذ فيلمه الأول مواضيع وأفكاراً لن يتخلى عنها فيما بعد. حتى إن فيلمه الأخير (القربان) يتلامس مع (طفولة إيفان) من خلال موضوع هام جداً، فهنا وهناك يفقد البطل بيته. تنتزع الحرب بيت إيفان، ويحرق ألكسندر، بطل (القربان)، بيته بيده. وتوجد أيضاً صلة أخرى بين هذين الفيلمين تتمثل بموضوع المرآة، وبالمناسبة فإن المرآة سوف تظهر في كل أفلام تاركوفسكي وستكون عنواناً لأحدها، ففي (القربان) وقبل أن يحرق الكسندر بيته، تسجل الكاميرا صورته المنعكسة على المرآة، ونجد مرآة أخرى معلقة فوق سرير ابنه الصغير، قاتمة وغامضة كأنها هوة أو باب إلى عالم آخر. وتظهر المرآة عند تاركوفسكي لأول مرة في (طفولة إيفان) وتكون مثبتة على أحد أعمدة الكنيسة التي اتخذها الملازم غالتسف مقراً قيادياً له، وأحياناً كثيرة تلتقط الكاميرا صورة إيفان المنعكسة على المرآة.

ولا يرتبط فيلم تاركوفسكي الأول مع أفلامه اللاحقة بمواضيع وأفكار تصويرية فقط. إن كل فنان عندما يؤلف أفلامه، يبدع في الوقت نفسه عالمه الخاص. إن

الرسوم والنقوش المحيطة بالعالم الذي أبدعه تاركوفسكي في (طفولة إيفان) تصبح في أفلامه التالية أكثر تحديداً ووضوحاً، لكن هذا التحديد انتشارٌ لما كان موجوداً في الأساس في مخيلة

تاركوفسكي المبتدىء.

كتب تاركوفسكي في إحدى مقالاته في السبعينيات، إن أهمية الفن تكمن في أنه يحمل شوقاً إلى المثال. ويتركز هذا الشوق عند تاركوفسكي في شخصياته الرئيسية، بدءاً من (طفولة إيفان) إلى (القربان). ويكون المثال الذي تطمح إليه الشخصية الرئيسية في معظم هذه الأفلام واقعاً آخر أو مجرد ذكريات عنه. إن هذا السطر من القصة الرومانسية القديمة يمكن أن يعبر عما كان يطمح إليه أبطال تاركوفسكي بكل أرواحهم: "وهناك وراء حدود الفضاء القاتم يوجد بلد سعيد..".

إنهم يتواجدون في وسط قاتم يناقض المثال ويسيء إليه. ويحتاج البطل إلى قوة وطاقة داخلية حتى يتمكن من اجتياز "حدود الفضاء القاتم". وقد كتب تاركوفسكي بعد فيلمه الأول: "أكثر الشخصيات التي تثير اهتمامي هي تلك الساكنة من الخارج، في حين يسيطر عليها في الداخل ولع وطاقة متوترة. ولهذا السبب أحب دوستويفسكي كثيراً، وإيفان ينتمي إلى هذه النوعية من الشخصيات".

ولا تتشكل مواضيع أفلام تاركوفسكي من صراع الأفراد ولكن من التعارض بين المثال والوسط المحيط الذي لا يضر البطل نفسه بقدر ما يضر مثاله. ويصبح الموضوع الأساسي في إبداع المخرج، هو محاولة الوصول إلى البلد السعيد واستبداله بالواقع الذي يحيط بالبطل.

والوسط في هذه الأفلام متعدد الصفات، تحدده الأحداث الجارية فيه. ويمكن اعتبار (طفولة إيفان) و(أندريه روبلوف) أفلاماً تاريخية لا تركز على استرجاع أحداث تاريخية حقيقية ولكن على تصوير ظواهر نموذجية لهذه المرحلة أو تلك، ... الحرب الوطنية العظمى في الفيلم الأول، وروسيا في مطلع القرن الخامس عشر في الفيلم الثاني. وفي هذين الفيلمين يخرج التاريخ "إلى خشبة المسرح" ثم ينحصر بمجموعة من اللقطات الوثائقية في (المرآة)، ولا يعود له أي ارتباط بالأفلام الأخرى: (سولياس)، (ستالكر)، (الحنين)، (القربان).

ويبدو موضوع (طفولة إيفان) محلياً، حيث يروي الفيلم أحداثاً ذات أهمية محلية لم تؤثر على سير الحرب بشكل جذري، ومع هذا فإن مصير الفتى الكشاف مدرج ضمن سياق زمن تاريخي هائل. وفي مشاهد الفيلم الأخيرة تظهر برلين بعد سقوط الرايخ وتصور الكاميرا سكان العاصمة الألمانية وهم يخرجون من الملاجيء، ثم تتوقف طويلاً عند جثث أطفال غيبلس الذين قامت أمهم بوضع السم لهم. ومن خلال هذه المشاهد يصب موضوع الفيلم في تاريخ حرب حقيقي ومعروف. ولكن من أجل أن تصبح هذه المشاهد ممكنة، ويتحول النصر إلى واقع، يقوم كشاف صغير ومجهول بتأدية واجبه.

وفي قاعة الأرشيف في برلين يعثر غالتسف على قرار تنفيذ حكم الإعدام بإيفان. لقد انتهى مصير الكشاف الصغير على نحو مأساوي، لكن الزمن الذي يشكل هذا المصير جزء منه يتابع حركته حتى يصل إلى حدود وتخوم تبدأ عندها مرحلة تاريخية جديدة.

تفصل الحرب الناس إلى أنصار وأعداء وتجزىء المكان بحيث يصبح قسم منه لنا، والقسم الآخر للأعداء. ويتدفق الزمن التاريخي في (طفولة إيفان) في مكان مستقطب يفصل النهر بين حدود أجزائه. ويعبر إيفان هذا النهر مرتين، في بداية الفيلم وفي نهايته عندما يتوجه لتنفيذ مهمته الأخيرة. ويعرض عبور النهر في كلا الإتجاهين بشكل مفصل ودقيق بحيث نشعر بالنهر رمزاً جوهرياً وصورة للحدود.

وتقوم ضفتا النهر بشكل متناقض كأنما تمثّلان جانبي الحياة والموت. وتنبىء بطبيعة المكان خلف النهر جثتا الكشافين المقتولين، لياخوف ماروز، والمعلقتان عند منحدر مشرف على النهر كتذكير بحقيقة الشاطىء الآخر. وتشهد الغابة أيضاً بهذه الحقيقة، فعندما يعود إيفان من إحدى مهماته في بداية الفيلم، يتسلل عبر الأسلاك الشائكة ويغوص في مياه راكدة ميتة ترتفع منها جذوع أشجار سوداء ملساء كأنها أعمدة مدفن مظلم. وهذه الغابة الميتة تتناقض بشكل حاد مع حرج البتولا البيضاء الموجود على الشاطىء المقابل، شاطئنا، وفي مشهد لاحق ترقص الممرضة العاشقة "ماشا" وسط جذوع الحرج البيضاء وتبدو أشجار البتولا ترقص معها. لقد تم تصوير "فالس البتولا" بواسطة كاميرا ذاتية تعبر عن وجهة نظر شخص لا يظهر على الشاشة، وكان هذا الأسلوب متبعاً لدى المصورين في نهاية

الخمسينيات ومطلع الستينيات. ويُعتبر مشهد موت بوريس في فيلم (تطير الغرانق) نموذجاً كلاسيكياً لهذا الأسلوب، حيث قام أوروسفسكي بتصوير الأشجار وهي تدور بإيقاع محموم كما يتلقاها وعي بوريس الآخذ بالإنطفاء. أما "فالس البتولا" فهو متموج ورقيق، والرقصة التي "تؤديها" الأشجار ذات الجذوع البيضاء تكتسب إحساس الحياة المرتبط لدى المتفرج بشاطئنا.

إن النهر الذي يفصل جانب الحياة عن جانب الموت لا يبدو مجرد حدود تكتيكية بين مواقعنا ومواقع الأعداء. النهر في الفيلم حد فاصلٍ بين الحياة والموت. وعندما يتوجه إيفان في مهمته الأخيرة، يرافقه مودعاً كل مَن خولين وغالتسف، ويدخل قاربهم إلى الغابة السوداء الغارقة ويجتاز "أعمدة المدفن".

إن عبور إيفان الأخير للنهر يمثل غرقه المتدرج والحتمي في الموت وتوغله في عالم الأموات.

ويوجد في الفيلم، بالإضافة إلى هذين المكانين اللذين يفصلهما النهر، مكان ثالث غير محصور جغرافياً وينشأ في "أحلام إيفان". وفي هذه الأحلام يوجد الماء غالباً إلى جانب إيفان، فأمه تقدم الماء له مرتين حتى يروي عطشه، ويتكرر موت الأم في "الأحلام"، تصيبها رصاصة، تسقط على الأرض قرب البئر ويتناثر الماء من الدلو. وفي عمق البئر الغامض والمظلم تشير لإبنها أن يرى نجوم النهار الساطعة، وفي حلم ثان يرى إيفان نفسه في جب البئر والدلو يهوي عليه من الأعلى، وفي حلم آخر، الأكثر شاعرية بين هذه الأحلام، تسير شاحنة محملة بالتفاح على شاطىء النهر وتتساقط منها الثمار الذهبية وتتناثر على رمال الشاطىء فتأكلها الخيول. وينتهي الفيلم مع "حلم" يوجد فيه الماء أيضاً، ولقد عرف المتفرج لتوه بموت إيفان، ولهذا فإن الرؤية الأخيرة هي "حلم"موجود بشكل مستقل عن الشخص الذي يراه وربما نشأ في خيال المؤلف ذاته وليس في خيال بطل الفيلم.

في النهاية لا يعود إيفان كشافاً عسكرياً ولكن مجرد صبي يركض برفقة صديقته على شاطىء النهر تجاه الماء المتلألئ بفرح ودفء تحت أشعة الشمس. كأن المخرج يريد تحقيق العدالة العليا من خلال المشهد، وبعد أن يكون إيفان قد فارق الحياة، فيبدو المشهد خارجاً عن الواقع وما إن يظهر على الشاشة حتى ينقطع فجأة من الداخل وبومضة مشؤومة تقتحم المشهد لقطة شجرة سوداء محترقة، كأنما

نُقلت من الغابة الميتة إلى هذا الجانب من الشاطئ لترمز إلى مصير الكشاف الصغير.

في تقاليد المثولوجيا الصينية يرمز الماء إلى بداية الأنوثة الخصبة التي تحمل بذرة الحياة، وربما أن "أحلام إيفان" تنجذب إلى هذه التقاليد. الأم والماء مرتبطان جوهرياً كمنابع للحياة. وبفضل هذه المنابع والقوة الخلاقة الكامنة فيهما فإن الحياة تنشأ وتتطور. والزمن الذي يتم فيه هذا الخلق يناقض زمن الحرب الهدام. إن الأم والماء يمثلان في الفيلم "نيابة عن" قوانين الحياة الإنسانية وقوتها الخالدة، وبفضلهما تتراكم طبقة زمنية خاصة، زمن وجودي وحياتي.

يؤكد تاركوفسكي أن عمل السينمائي يكمن في "نحت الزمن"، أي خلق "سيل زمني شخصي" مؤلف من ديناميكية المقاطع والأجزاء المسجلة. وهذا النحت يشبه عمل المثّال الذي يخلق من أكوام الطين إبداعه الحجمي ذا المقاييس الثلاثة. وفي (طفولة إيفان) تعترض خلق "السيل الشخصي" صعوبات كثيرة يحددها مسبقاً اختلاف نوع وشخصية "المادة" التاريخية. وتتصارع في الفيلم طبقتان زمنيتان: زمن تاريخي، وزمن وجودي، وكانت مهمة المخرج مزج هاتين الطبقتين داخل إطار الموضوع، وقد فعل ذلك من خلال إيفان.

الذين كتبوا عن الفيلم لم يدهشهم مصير إيفان بقدر ما أدهشتهم صرامته غير الطفولية، وقد كتب جان بول سارتر عنه "وحش كامل، رائع وشنيع". وإذا نظرنا إلى الفيلم من خلال ملامح البطل التشخيصية فإنه يمكن اعتبار (طفولة إيفان) فيلم بورتريه. ومع ذلك فإن الفيلم ليس بورتريه، لأن الشخصية الرائعة والشنيعة في آن واحد ليست مادة الصورة الأساسية، ولكن العملية بحد ذاتها ومجرى الأحداث التي تحكم نشوء هذه الشخصية. ولقد اختارت الحرب إيفان من الزمن الحياتي.

عُرض الفيلم في قاعات السينما البولونية تحت عنوان (أبناء الحرب) والذي يعبر بدقة عن مصير إيفان. إن البداية المكونة للحياة والمتمثلة بالأم والماء تتراءى له في "الأحلام" فقط وتبتعد إلى مجال اللاواقع.

إن إيفان لم يعد ابناً لأمه الآن ولا حتى ابنا للفوج العسكري! لقد أصبح من أبناء الحرب، أبناء زمن الدمار. إيفان مأساوي بكل معنى الكلمة، لقد اندمج مع زمن الحرب، زمن العنف والكراهية، وتحت تأثير هذا الزمن انقلب إلى شخص عنيف

وحاقد، وعندما يموت في النهاية يتلاشى تماماً دون أن يترك أثراً في ذلك الزمن الذي تقارب معه خلافاً لكل طموحاته وآماله الإنسانية التي تعيش خفية في أعماقه ولا تكشف عن نفسها إلا نادراً وفي الأحلام فقط، دون أن تتجسد في الحياة وتصبح واقعية.

يكتب ج. برنانوس في إحدى رواياته: "لماذا نتصور طفولتنا المبكرة جميلة وشفافة دائماً؟ إن الطفل مثل الآخرين له مصائبه الخاصة وهو عموماً ضعيف في مواجهة الألم والمرض... ومع ذلك، ومن إحساس ضعفه يستخلص الطفل مبدأ السعادة ويعتمد بذلك على أمه. إن حياته كلها تكمن بالنسبة له في نظرة واحدة من أمه، في ابتسامتها..." وعندما تموت الأم تنطفىء ابتسامتها التي تمثل بالنسبة لإيفان "مبدأ السعادة" وينهار حاضره وماضيه ومستقبله.

إن إيفان الذي يحمل في أعماقه رؤية البلد السعيد يفتتح في أفلام تاركوفسكي رتل الأبطال المثاليين. وفي النتيجة فإن أحداً منهم لن يكون مأساوياً مثل إيفان، إذ أن لدى كل منهم أمل دافئ بأن البلد السعيد الذي يطمح إليه، يمكن بلوغه.

* * *

ينتمي بطل فيلم (أندريه روبلوف) إلى عصر آخر، لكنه يبدو شقيقاً روحياً لإيفان. إن روبلوف أيضاً يحمل في أعماقه رؤية البلد السعيد.

يتألف الفيلم من ثماني حكايات، ثماني برهات من حياة رسام الإيقونات العظيم، ورغم أن هذه الحكايات لا ترتبط ببعضها البعض من ناحية البناء الدرامي وتطور الموضوع إلا أن الفيلم يبقى متماسكاً. هذه الحكايات المغلقة مرتبطة بمنطق مصير الفنان وفكرة المؤلف، وقد وضح تاركوفسكي في إحدى المقابلات أن أندريه روبلوف الذي نشأ في الدير تحت إشراف سرغي رادونجسكي تتملكه تصورات رائعة حول العالم، لكن مواجهة الواقع الحقيقي تنتزع منه كل أوهامه وتصيبه بأزمة روحيه عميقة، إلا أنه يجد القوة في نفسه لاجتياز هذه الأزمة ويعود إلى الرسم مجدداً ويجسد في إيقوناته مُثلاً مضيئة حول الوحدة والحب. إن هواجس روبلوف لا تتركز على الرسم، بحيث لا نراه يرسم الإيقونات في الفيلم أبداً. إنه متعطش لأن يصبح مثاله واقعياً ويقود الناس إلى البلد السعيد. روبلوف إنسان محرض، وتتجلى مهمته بشكل واضح من خلال حديثه مع فيوفان الإغريقي.

في هذا الحديث يتحدد الخلاف بين الفنانين حول رؤية كل منهما لموضوع يوم القيامة، ويقول فيوفان: "ولكن لا بأس! إن يوم القيامة قريب وسوف نحترق جميعنا مثل الشموع، تذكّر كلماتي، يومئذ سوف يلقي كل واحد ذنوبه على الآخرين محاولاً أن يتنصل من المسؤولية أمام المالك الأعظم". إن فيوفان مقتنع بأن هذا الواقع المُغرض والقاتم لا يستحق سوى التدمير. أما روبلوف فإنه يعاني ولا يستطيع أن يمسك الريشة لفترة طويلة أثناء عمله على رسم جدران كاتدرائية أو سبنسك في فلاديمير. إنه لا يريد تصوير يوم القيامة كطوفان بشري شامل وعقاب قاس للناس بسبب طمعهم وحماقتهم، ويقول: "لا أستطيع أن أرسم كل هذا، إنه أمر كريه بالنسبة لي..هل تفهم؟ لا أريد أن أثير فزع الناس". ويأتي الحل بعد المعاناة والآلام، ويرسم روبلوف يوم القيامة كأنه عيد، خروج احتفالي للناس إلى البلد السعيد، ولا نرى المسيح قاضياً رهيباً بل زاهداً يلامس العالم من مكانه ويشير بيده اليمنى إلى طريق الصالحين، وباليسرى إلى المذنبين. وهكذا يصبح مضمون اللوحة العميق قيام عالم المثال وليس موت العالم المذنب.

ويعاني روبلوف من أزمة روحية عميقة نتيجة غزو مدينة فلاديمير، فالأمير الروسي، والمدعو بالصغير، يجلب قوات التتار الغازية إلى المدينة فتسرقها وتحرقها. هذه الأزمة تدفع كلاً من روبلوف المثالي الطيب وفيوفان النافر من الناس، إلى تبادل الأدوار. وبعد حريق الكنيسة بكل نقوشها ورسومها يقطع روبلوف عهداً على نفسه بالصمت، إن بطلان وقسوة الأحداث الأخيرة جعلت من النافر من الناس داعية للحب.. يقول له روبلوف: "فعلت هذا من أجلهم، من أجل الناس، أياماً وليالي.. لكنهم ليسوا بشراً.. لقد قلت أنت الحقيقة..." لكن فيوفان العائد من الموت، يتراءى له داخل الكنيسة المسلوبة، بين جثث القتلى، ويجيبه قائلاً: "لا.. أنت تخطئ الآن مثلما أخطأت أنا من قبل..".

لقد اختار تاركوفسكي وقائع حقيقية من تاريخ روسيا في القرن الخامس عشر وابتدع في الوقت نفسه تاريخه الخاص. ويمثل احتراق ودمار مدينة فلاديمير أكثر الأحداث مأساوية في موضوع الفيلم. ضغط تاركوفسكي المرحلة التاريخية ووصل بها إلى درجة عالية من الكثافة، وهذا ما شعرنا به سابقاً في (طفولة إيفان) حيث الزمن التاريخي هدام ومليء بالقسوة والعداوات.

لكن أندريه روبلوف يختلف عن إيفان المرتبط بزمن تاريخي هدام. إن إيفان يعيش داخل هذا الزمن، يعترف به ويتلاشى فيه. أما روبلوف فيختار أن يعزل نفسه عن الزمن الهدام، ويعبر عن موقفه هذا من خلال الصمت المطلق وعدم المشاركة في الأحداث.

شخصية الرسام كيريل مهمة جداً في بناء الفيلم الفكري. لقد تشبع حكمة الكتب في الدير لكنه غير قادر على التعبير عنها من خلال الألوان والخطوط لأنه رسام غير موهوب. كيريل في الفيلم إنسان شقي جداً، وشقاؤه يجعل منه عدوانياً ومتهوراً، وهو بالتالي لا يمكن أن يكون محرضاً وموجهاً للناس نحو المثل السامية، إنه في الواقع محرض مضاد، لا يدفع الناس إلى البلد السعيد ولكن على العكس تماماً يضع كافة العراقيل في طريقهم... إنه يُفشي سر البهلول ويسلمه إلى حراس الأمير لأنه يغار من موهبته، ويتواجد مع الحملة التأديبية التي تهاجم عيد الحب الوثني في القرية. إن شخصيته تحمل بذرة الخراب الذي ينفذ إلى الفيلم من خلال زمن تاريخي هدام يبدو أنه يتكون في ترتبه وأساسه من أناس كأمثال كيريل، قساة ومتهورين. إن رسام الإيقونات غير الموهوب قريب في أعماقه من الأمير الخائن والظالم، والأمير بالمقارنة مع كيريل، يمثل الخطوة التالية في التحريض المضاد.

يثبت كيريل من خلال مصيره أن الشقاء الأعظم في عالم تاركوفسكي هو عدم القدرة على تجسيد الرؤية الخاصة بشكل مادي وملموس. وعدم القدرة هذه تساوي العجز على التحرك والإقتراب من المثال. أما أندريه روبلوف فإنه يطمح إلى المثال، إنه محرض.

ولا يلبث إيمان الفنان بأنه قادر على تحريض الناس على الخير أن ينهار أثناء غزو مدينة فلاديمير حيث يقوم روبلوف، داعية الحب، بقتل أحد المغتصبين، أي أنه يتراجع بشكل ما عن مبادئ أخلاقية كانت تبدو راسخة لا تتزعزع، ويرى في فعله هذا خرقاً لقدسية مبادئه. ومن خلال تراجعه عن هذه المبادئ يتراجع روبلوف عن العالم، ويأتي اختياره واعياً واضطرارياً، لأنه بارتكابه للخطيئة يحرم نفسه حق التحريض، وهذا يعني عدم المشاركة في أحداث العالم، لكنه رغم ذلك لا ينتقم لخطيئته من الآخرين كما يفعل كيريل.

إن بعث روبلوف وعودته إلى الإبداع والحياة الفعالة مرتبطان بالنار. وهنا يجب أن نتحدث قليلاً عن لغة (طفولة إيفان) و(أندريه روبلوف) لقد كان تاركوفسكي خصماً للسينما "الرمزية"، وفي مقالته "حول الصورة السينمائية" عام ١٩٧٩ يحلل خبرته الخاصة ويفرد صفحات عديدة لمناقشة السينما القائمة على اللقطات الرمزية، ويتهمها بغياب العمق وسطحية التعبير، لأنها "تطرح على المتفرج ألغازاً وأحاجي من الصور وترغمه على حل شفرة الرموز والتلذذ بالمجازات، مع أن لكل من هذه الأحاجي، وللأسف، حلاً مصاغاً بدقة". ومع هذا فإن فيلمه الأول لم يخل من بعض اللقطات "الرموز"، مثل لقطة الشجرة السوداء المحترقة التي تظهر في نهاية الفيلم إذ أنها لا تصور الشجرة نفسها كمادة ما، بل تمثل شيئاً آخر.. إنها تتطابق مع مصير بطل الفيلم إيفان.

لكن متبقيات هذه الرمزية يتم تجاوزها في (أندريه روبلوف) حيث لا توجد لقطات مماثلة. يحاول تاركوفسكي هنا تجسيد الإحساس بحقيقة المادة المصورة على المستوى "الفيزيولوجي" كما عبر عن ذلك في مقالة "الزمن المسجل"، أي يحاول التأثير من خلال المادة وجسدها ووقائعيتها. ومع ذلك فإن الرمزية موجودة في (أندريه روبلوف) ولكن على مستوى مختلف مما كانت عليه في (طفولة إيفان)، لقد أُبعدت إلى خارج إطار الموضوع وهيئ لها مكان في بداية الفيلم ونهايته. إن الحكاية التي تفتتح الفيلم تحمل طابعاً رمزياً وتتحدث عن رجل طار بالمنطاد ثم سقط ومات. ولقد حاول تاركوفسكي ألا تتداعى هذه الحكاية مع قصة هيكار وألا ترمز لها. ولهذا تم استبدال الأجنحة بمنطاد هوائي، لكنه لم يستطع، وربما لم يرغب، أن يجنب المتفرج مقارنة الرجل الطائر مع بطل الفيلم. كان كل منهما يطمح للإرتقاء عالياً- روبلوف روحياً وليس جسدياً- وتعرض لإنهيار فيما بعد. وسوف يؤدي الربط بينهما إلى الاستنتاج بأن صمت روبلوف هو موت روحي تلا انهياره الروحي.

وينبعث روبلوف في حكاية الفيلم الأخيرة حيث يجري حدثان في وقت واحد: المعلم الشاب باريسكا يصنع الجرس المعجزة، ويعود روبلوف إلى الكلام بعد صمت سنوات طويلة ويمسك الريشة من جديد. إن الحدث الأول يصبح "الحافز" الرئيسي للحدث الثاني.

باريسكا هو ابن صانع أجراس شهير مات بالكوليرا دون أن يتمكن من تعليم ابنه أسرار المهنة. ويقرر باريسكا أن يصنع الجرس بعد أن أقنع الجميع بأن والده أعطاه سر المهنة فعلاً. إنه يبدع في نزوة عفوية ووحي إبداعي. والنار هي "الأداة" الرئيسية في يديه. في حكاية غزو مدينة فلاديمير واحتراق كاتدرائية أو سبنسك ولوحات روبلوف، تلعب النار دور قوة هدامة. أما الآن فإنها تصبح قوة خلاقة تحول المعدن إلى حالة ذوبان حتى يتقبل الشكل الذي يريده المعلم المبدع.

إن نزوة باريسكا الإبداعية بحد ذاتها لها طبيعة نارية، وبما أن الروح وفقاً لمعتقدات القدامى تمثل "أحد تحولات النار" فإن النار سوف تشتعل بكثافة خاصة لدى الإنسان المبدع والخلاق. ومن اشتعالها في باريسكا تتحول روح روبلوف إلى مكان الحريق.

أثناء صياغته لتعاليم غريغوري نازيانزن، يستخدم تاركوفسكي مفهوماً كان قد انتشر في القرن الرابع ميلادي وهو "الإلتحام" ويقصد به "توحد كامل لجسدين أو أكثر مع احتفاظ كل منهما أثناء هذا التوحد بخصوصيته وجوهره الذاتي". ويذكر مثالاً على هذا "الالتحام": "أكثر ما يشار إليه توحد النار والحديد، إنها صورة دخلت إلى الأبد في الدورة الأبوية وأصبحت رمزاً للوحدة الإلهية والبشرية". وفي حكاية "الجرس" يحدث "التحام" المعدن والنار، وإذا كان ينظر إلى هذا الإلتحام، على مدى القرون، أنه رمز اندماج السماوي والأرضي، فإنه يمكن اعتقاده إلتحاماً أساسياً وملموساً لهذه البدايات في روح كل من باريسكا وروبلوف.

وتشير المخطوطات التي تتحدث عن حريق مدينة فلاديمير إلى تفصيل معبر: لقد صهرت النار المشتعلة أجراس المدينة. وهذه الواقعة مذكورة في كتاب س.م.سلافيوف "تاريخ روسيا منذ العهود القديمة". وربما كان هذا التفصيل أساس الموضوع في حكاية الفيلم الأخيرة. ولقد ظهر الجرس أيضاً في (طفولة إيفان)، حيث يقرع إيفان الجرس بشكل محموم أثناء تمثيله للعبة الحرب في الكنيسة التي تحولت إلى مركز عسكري، وتتداعى دقات الجرس مع عذابه الروحي ومع "الصدح" المتوتر لمخاوفه. وإنطلاقاً من هذا المشهد يمتد الخيط إلى الفيلم الجديد وإلى "التحام" الأرضي والسماوي في روح البطل.

تم تصوير اللقطات الأخيرة في (أندريه روبلوف) بالألوان. إن النار التي إشتعلت في روح روبلوف امتدت إلى قماشة الفيلم التصويرية، فتتوهج الشاشة بالألوان، وتتجلى ملونة إيقونات روبلوف، وتتوقف الكاميرا طويلاً عند إيقونته المشهورة "الثالوث"، حيث يتجسد فيها مثال الوحدة والحب بين الناس، وهو المثال الذي حمله بطل الفيلم في أعماقه. إنه يجتاز سيل الزمن التاريخي القاسي مثلما فعلت الفلاحة مارفا، والتي كان يطاردها حراس الأمير وهي عارية، بتهمة اشتراكها في احتفال الحب الوثني الطقوس،لقد قفزت إلى النهر واجتازته وأنقذت نفسها.

ونرى بعد لقطات الإيقونة نهراً وخيولاً ترعى عند ضفافه، يهطل المطر، ينسكب من السماء ماء طاهر حامل للحياة، تتراجع القسوة ومأساوية الزمن التاريخي وتترك مكانها لزمن الحياة والعيش الطبيعي الذي يصبح في نهاية الفيلم بمثابة نفس عميق وجرعة هواء نقي.

* * *

يبدأ تاركوفسكي مع فيلم (سولياريس) مرحلة إبداعية جديدة، والفيلم اقتباس لرواية كاتب الخيال العلمي البولوني ستانسلاف ليم، وقد كتب النقاد في تعليقاتهم آنذاك، للأسف،لقد رحل المخرج عن الأرض والوطن والتاريخ وقرر أن ينتقل إلى الفضاء البعيد البارد والميت. لقد كانوا يعبرون عن مخاوفهم لما يمكن أن يهدد المخرج من التجريد والتزويق، وهي أمور كان يحاربها في الماضي، وأن تفقد أفلامه "الوقائعية" التي أكسبتها زخمها.

لكن تحذيرات النقاد لم تكن في مكانها. إن تغيير مكان الأحداث لم يدفع تاركوفسكي إلى تغيير جوهري في اللغة التي بقيت وقائعية ودقيقة. لقد بدأ الفيلم مرحلة جديدة ليس بسبب انقطاع المخرج عن الأرض وتراب الوطن- وبالمناسبة فإن الإنقطاع لم يحدث أساساً- ولكن لأن طبقة الزمن التاريخي سوف تختفي في أفلام تاركوفسكي بدءاً من سولياريس وصحيح أنها ستظهر لاحقاً في (المرآة) على شكل لقطات وثائقية، لكن أهميتها في البناء الزمني للموضوع ستكون مختلفة عنها في (طفولة إيفان) و(أندريه روبلوف)، وهذا التفكير الجديد يثبت أن العنصر الهدام في الزمن التاريخي لم يعد يثير قلق تاركوفسكي كما كان سابقاً.

ويمكن تسمية المرحلة التي بدأها (سولیارس) بالمرحلة "البروستية". ففي إحدى مقابلاته يصيغ تاركوفسكي موضوع الفيلم على النحو التالي: "لقد بدا لي مثيراً للإهتمام أن أتحدث عن إنسان اسمه كريس كلفن، يشعر بالندم على ماضيه ويرغب في أن يعيشه من جديد حتى يغيره، خصوصاً وأن الظروف في محطة سولیارس قد هيأت مثل هذه الإمكانية. إن سولیارس في رواية ليم كوكب مختلق يمثل شيئاً شبيهاً بدماغ عملاق تتجسد في باطنه تلك الصور التي أخفاها أبطال الفيلم في أعماق أرواحهم، وهي صور تؤنب ضمائرهم ولهذا يحاولون عدم تذكرها منذ فترة طويلة، لكن الماضي يعيش معنا دائماً، ومن خلال هذا الاسترجاع تعود إلى كلفن هاري، الفتاة التي أحبها على الأرض..".

لقد كان بطل رواية مارسيل بروست متعطشاً لإستعادة الزمن المفقود. أما الأوقيانوس المفكر سولیارس فهو يمنح شخصيات الفيلم هذه الإمكانية رغم أنهم ليسوا متعطشين إليها. وتتردد مواضيع بروست في مقالة "الزمن المسجل" حيث يكتب تاركوفسكي بأن المتفرج يذهب إلى السينما "من أجل ذلك الزمن الذي ضاع وانقضى، أو الذي لم يأت بعد..". وهذا ما يصبح حدث الموضوع الرئيسي في فيلم (سولیارس).

إن الزمن الذي يطمح إليه بطل بروست موجود في بداية حياته، ويتم استرجاعه بفضل "ذاكرة الباطن" كما دعا هذه الظاهرة النفسية جورج باينتر كاتب سيرة بروست الذاتية. ومن أشهر الأمثلة على "عمل" هذه الذاكرة مشهد شرب الشاي وأكل الكعك في "مادلين"، الجزء الأول من رواية بروست "البحث عن الزمن المفقود". وتوجد بلدة إيلر في الرواية، وهي البلدة التي كان بروست نفسه قد أمضى قسماً كبيراً من طفولته فيها، تحت اسم مستعار وهو كومبره. وفي مشهد شرب الشاي مع مادلين يتأسف البطل لأنه بدأ ينسى منذ فترة عالم طفولته العزيز، إنه هذا العالم ينكمش ويتقلص في مقاييسه حيث لا تستطيع مخيلة البطل أن تستحضر سوى صورة واحدة: ممر معتم بين الأشجار، غرفة الضيوف ودرج مؤدي إلى غرفة النوم. أما ما عدا ذلك، وكل ما يحيط بهذا الحيز المكاني الضيق، وبلدة كومبره بأسرها، فإنها تتلاشى في العدم وتختفي رؤيتها من الذاكرة. وعندما يعود البطل في المساء إلى بيته مرهقاً ومرتعشاً من البرد تقدم له أمه فنجان شاي بالزيزفون وكعكة

على شكل صدفة بحرية، ومع الرشفة الأولى يمتلىء كيانه بإحساس فرح شامل، لقد تذكر أن عمته ليونا، التي اعتاد تمضية الصيف في زيارتها في البلدة، كانت تقدم له مثل هذه الكعكة والشاي بالزيزفون في صباح أيام الآحاد، وكان قد رأى هذا النوع من الكعك مرات عديدة فيما بعد دون أن يثير لديه أية ذكريات. لم يكن من المهم الإحساس الواحد فقط ولكن مجموعة كاملة من الأحاسيس التي تكرر بدقة مجموعة مشاعر الطفولة. وعندما استلقى البطل على سريره في تلك الأمسية، قال: "... كل الألوان في حديقتنا وحديقة سوان، وأواني فيفون وسكان البلدة المحترمين وبيوتهم والكنيسة وكل بلدة كوميره وضواحيها، تدفقوا من فنجان الشاي..".

إن الاستذكار بواسطة مجموعة الأحاسيس هو ما دعاه باينتر "ذاكرة الباطن" والذي ينشأ في هذه الحالة أمام نظرة المتأمل ويُحفظ في أعماق روحه بعيداً عن العقل. ولا يتم استحضار هذه الرؤية من أعماق الروح بسهولة وسرعة عند النداء الأول، لا بد من بذل جهد معين والتأثير بواسطة مجموعة الأحاسيس.

بطل بروست مشحون في سيل وجوده، وهذا السيل مختلف من حيث تكوينه وكثافته، ففي البداية عند الينبوع يكون قوياً ومُشبعاً وطموحاً. ثم يضعف تشبعه بالتدريج ويجاهد البطل دائماً لأن يسير عكس التيار ويعود إلى الينبوع. الرغبة نفسها تنتاب الشخصيات الرئيسية في أفلام تاركوفسكي.

يحاول إيفان وأندريه روبلوف من خلال اجتيازهما لحركة التاريخ أن يقتربا من الوجود الطبيعي الذي كان يمثل هدفاً فائتاً لكل منهما. وفي (سوليارس) تختفي طبقة التاريخ، لكن زمن الوجود نفسه لا يتشكل بتكامل وتجانس مثلما أدركه المخرج وأبطاله، إنه يزداد تعقيداً حتى بالمقارنة مع الزمن الوجودي المشبع عند بروست.

تنقسم حياة كلفن في الفيلم إلى ثلاث مراحل: الأولى تدور "هنا، الآن" في المحطة الفضائية، والثانية بعيدة جداً عن كل ما يحدث على الشاشة وهي مرحلة الطفولة. إن رائد الفضاء هنا ليس بحاجة إلى كعكة وشاي بالزيزفون حتى يتذكر طفولته، لقد أخذ معه إلى الكوكب البعيد شريطاً سينمائياً يصور ناراً صغيرة يشعلها الطفل كلفن مع أبيه وأمه التي لم تكن قد توفيت بعد. وتوجد بين هاتين المرحلتين مرحلة ثالثة يقوم فيها الأوقيانوس المفكر سوليارس بدور "ذاكرة الباطن".

إن كلفن، خلافاً لبطل بروست، لا يسبح عكس التيار في نهر الزمن الوجودي إذ ثمة حاجز قائم بين كلفن الآن وكلفن الطفل، وهو موت إنسان محبوب، ويدين كلفن نفسه لهذا الموت وربما كان سبباً له. لقد انتحرت هاري عندما هجرها كلفن. فأصبح موتها بالنسبة له تأنيباً أبدياً وجرحاً لا يلتئمُ يحمله في روحه تحت ثقل ذكريات أخرى، روحه الغريبة والمظلمة.

لكنها ليست كذلك بالنسبة للأوقيانوس المفكر. إن سوليارس حساس تجاه "ما يجثم على قلب" كل إنسان يصل المحطة، إنه يغوص في عتمة الروح وفي أقاصي الوعي حيث تُحفظ الذكريات والمشاعر التي تؤنب الضمير. لقد حمل رواد الفضاء هذه الذاكرة إلى فضاء الكون وها هو الأوقيانوس الآن يجسد أولئك الناس الذين ارتبطت معهم خطايا رواد الفضاء. ولهذا تظهر هاري ميتة في غرفة كلفن مرات عديدة. ويوضح المحلل العقلاني سارتوريوس أن الأشكال التي يجسدها الأوقيانوس مكونة من النيترون، لكن هاري تعلن باعتزاز أن، "الضيوف" كما يدعوهم سكان المحطة، ينشؤون من "مادة" مختلفة تماماً: "إنكم تتظاهرون بأن الأمر لا يتعلق بكم، وتظنون أن ضيوفكم خلط خارجي ما، لكنهم يمثلونكم أنتم، إنهم ضمائركم..".

إن كلمة "الضمير" في اللغة الروسية مشتقة من الفعل "يرى" و"يعرف" والذي يملك ضميراً هو من يريد أن يرى ويدرك كل ما يمكن إدراكه. ويوجد في الفيلم موضوع الرؤية والمعرفة وفي مشاهد الفلم الأولى يعرض رائد الفضاء برتون على كلفن فيلماً يصور اجتماع مجلس دراسة سوليارس حيث قدم برتون على كلفن فيلماً يصور اجتماع مجلس دراسة سوليارس حيث قدم برتون تقريره، ونسمع في الإجتماع كلمات البرفسور ماسنجر:"إن الحديث يدور حول حدود الإدراك الإنساني، ولكن ألا يبدو لكم أننا من خلال إقامة هذه الحدود الزائفة، نوجه ضربة لمبدأ التفكير اللا محدود؟" ويظهر سارتوريوس نفسه تابعاً لهذا المبدأ: "لقد حُكم على الإنسان بالإدراك من خلال حركته الأبدية تجاه الحقيقة، وكل ما عدا ذلك هراء..". تؤوّل شخصيات سوليارس مفهوم الإدراك بأشكال مختلفة، ويبدو نموذجياً هنا الحوار الدائر بين كلفن وساتوريوس:

ساتوريوس: الآن يجب التفكير بالواجب فقط.

كلفن : بالواجب تجاه من؟

سارتوريس: تعني الحقيقة.
كلفن : تعني تجاه الناس.
سارتوريوس: لا تبحث عن الحقيقة بينهم.

تمثل الحقيقة بالنسبة لسارتوريس تراكم معلومات عن عالم لا علاقة له بالإنسان، أما بالنسبة لكلفن فإنها موجودة بين الناس وهم الذين يصلون إليها، ولهذا فهي ذات طابع إنساني.

إن حدود الإدراك التي تحدث ماسنجر عنها ليست سوى حواجز اصطناعية مُقحمة لا يستطيع العقل المحب للإدراك أن يجتازها. وغياب هذه الحواجز يعني الحرية. يقول سناوت، أحد أبطال الفيلم: "إننا لا نريد أن نغزو أي فضاء، لسنا بحاجة إلى عوالم أخرى .. إننا بحاجة إلى مرآة. إننا نتوق إلى اتصال لن نجده أبداً، ونشبه إنساناً يندفع نحو هدف وهو خائف منه، هدف ليس بحاجة إليه..".

ويطرح كلفن موضوع الإدراك على نحو أكثر تعقيداً وينظر إليه على أنه مشكلة اكتمال أخلاقي لدى الإنسان المدرك. ولهذا يجب أن يحيا كلفن ماضيه مرة أخرى، ذلك الماضي الخاطيء، لقد ترك موت هاري ظلاً ثقيلاً على قلب كلفن. كان قد اختفى التفاهم المشترك، بينهما، ثم قرر كلفن أن يهجر الفتاة التي أحبها وأن يمحيها من حياته، وانتحار هاري هو الخاتمة المنطقية لعملية المحي هذه، لقد اختفت من حياته ككائن فيزيائي.

ويمضي في الفيلم موضوع آخر، بشكل مواز لخط "كلفن- هاري". ففي اجتماع المجلس يقول أحد المشاركين إن دراسة سوليارس وصلت إلى طريق مسدود، ويقترح التأثير على الأوقيانوس المفكر بواسطة أشعة أكس القاسية التي ستدمر مادة الأوقيانوس الحية. لكن هذا الإقتراح يثير ردة فعل غامضة لدى برتون فيقول: "هل تريدون تدمير شيء لستم قادرين على إدراكه؟ اعذروني فأنا لست من أنصار المعرفة بغض النظر عن الثمن. إن المعرفة تكون حقيقة في حالة واحدة فقط: عندما ترتكز إلى الأخلاق".

ويأمل كلفن أن تستمر العلاقة مع هاري الجديدة التي جسدها الأوقيانوس بشكل مختلف عما كانت عليه مع "الضيوف" الآخرين. إنه يريد أن يعطي النسخة كل ما لم يحصل الأصل عليه: الحب المتفاني والتفاهم المشترك. إلا أنه يستحيل

الدخول إلى سيل واحد مرتين. إن هاري الجديدة تكرر هاري الحقيقية بأدق تفاصيلها الجسدية وليس النفسية. إن مخلوق الأوقيانوس المصطنع محروم من عبء العذاب والمعاناة الروحية التي عرفتها هاري، وبالتالي لم ينجح الأوقيانوس في دور "ذاكرة الباطن"، إنه يقدم لكلفن مجموعة من الأحاسيس المستقلة، شاي بالزيزفون وكعكة على شكل صدفة بحرية، ولكن دون ظهور بلدة كومبره أمام النظرة المتأملة. وتشعر "الضيفة" بعدم اكتمالها فتنسحب وتسمح لعلماء الفيزياء بإجراء تجربة الإبادة عليها. وتنتهي محاولة كلفن لأن يحيا ماضيه من جديد تماماً مثلما انتهى ماضيه الذي أراد أن يحياه.

ويبقى كلفن على سولياريس ويأمل أن يقوم الأوقيانوس بشكل مطلق وكامل بدور "ذاكرة الباطن". وبالفعل، فإن الأوقيانوس يسترجع هذه المرة المكان الأغلى والأحب بالنسبة لرائد الفضاء، بيت أبيه. إن مادة الأوقيانوس الحية تلتقط بدقة كل ما يجوب في أرواح القادمين ويتراءى لهم في أحلامهم وكوابيسهم الليلية ويقترح عالم التنجيم سناوت أن تُطرح على الأوقيانوس "أفكار نهارية" نيرة، ومعززة بحزمة أشعة من تيار دماغي لأحد سكان المحطة. ويجيب الأوقيانوس على هذه "الرسالة" بأن يجسد بيت والد كلفن.

إن مادة الأوقيانوس المفكرة تمثل الوسط الذي يعيش رواد الفضاء بداخله. لقد كان الوسط في أفلام تاركوفسكي السابقة معادياً للبطل وعقبة على طريقه تجاه البلد السعيد، أما في (سولياريس) فإن الوسط، وللمرة الوحيدة، ملائم ورخو بالنسبة للإنسان المثالي.

إن المادة المفكرة في الكوكب البعيد تشبه طاقه خلاقة ورحبة لا تملك هدفاً أو بعُداً تتوجه إليه. طاقة تنتظر من يعطيها الهدف والبعد. ومثل هذه المهمة لا يستطيع أن يؤديها أناس معذبون روحياً يمزقهم إحساس بالعار وضمير مثقل بالخطايا، لأنهم سيكررون الإنسان المضحك في قصة دوستويفسكي "حلم إنسان مضحك" وهو إنسان ضعيف تمزقه التناقضات يصل إلى بلد رائع ومتجانس، وبالتدريج يكتسب البلد ملامح الإنسان البشعة والمتناقضة وتنهار هارمونيته. إن الناس المعذبين سيرغمون الطاقة الخلاقة على بناء واقع مليء بالعذاب والمعاناة. إن الأوقيانوس الذي ينتظر الهدف والبعد، يضع في الوقت نفسه أمام رواد الفضاء مهمة إعادة بناء أرواحهم.

إن الأساس الأخلاقي للإدراك، والذي تحدث أبطال الفيلم عنه، يعني هنا ضرورة الإلتفات إلى ما يمكن إدراكه ليس من خلال ظلمات الروح، ولكن من خلال جانبها المضيء حيث تكمن القيم الحقيقية والسامية، والتي لا معنى لحياة الإنسان من دونها.

* * *

(المرآة) فيلم تاركوفسكي المركزي. أخرج قبله ثلاثة أفلام وبعده ثلاثة أخرى، فيلم يمثل نقطة انعطاف بالنسبة للمخرج حيث تصبح لغته السينمائية أكثر قسوة وتقشفاً وأصالة...

وفيلم (المرآة) من أكثر أفلامه تعقيداً من ناحية الأفكار والبناء الدرامي. إن التشابك الكثيف في الموضوع بين مشاهد من مراحل مختلفة في حياة البطل ألكسي يجعل الفيلم صعباً من الناحية الدرامية. وتصبح مهمة الإخراج أكثر صعوبة لأن البطل في سن النضج لا يظهر على الشاشة، لكننا نسمع صوته ونرى يده مرة واحدة فقط.

كان تاركوفسكي منذ فيلم (طفولة إيفان) قد فكر بفيلم يكون بطله غير مرئي على الشاشة، وكتب عنه في مقالة نشرت ضمن مختارات "عندما ينتهي الفيلم" وفي مقالة "الزمن المسجل"، حيث قال: "يمكن إخراج فيلم لا نرى فيه البطل مباشرة بحيث يتم تحديد كل شيء من "زاوية " وجهة نظر الانسان إلى الحياة .." وعندما نشرت مقالة " الزمن المسجل" لم يكن هذا الفيلم بدعة جديدة إذ أن فيلماً مشابهاً ظهر منذ حوالي عشرين عاماً بعنوان (سيدة البحيرة) من إخراج روبرت مونتغمري، حيث لا يظهر البطل على الشاشة أبداً ويتم تصوير الأحداث كما يراها بعينيه، وأحياناً تظهر يده في اللقطة ويتطاير دخان سجائره أمام عدسة الكاميرا، وعندما تقبله عشيقته يقترب وجهها من الكاميرا ويملأ الشاشة، وفي لحظة القبلة ذاتها تظلم الشاشة لأن البطل أغلق عينيه.

لكن فيلم تاركوفسكي يختلف جوهرياً عن (سيدة البحيرة)، وهذا الإختلاف يرتبط بشكل أساسي مع "زاوية وجهة

النظر إلى الحياة" التي تحدث المخرج عنها. إنها بالنسبة لمونتغمري مجرد مفهوم تقني متعلق بطريقة التصوير، وكان يهمه بالدرجة الأولى أن تحل الكاميرا

مكان الممثل، وحاول إقناع المتفرج من خلال الإقتران الكامل و المطلق بين عدسة الكاميرا وعيني البطل، ولهذا ابتكر كل هذه الألاعيب مثل دخان السجائر وتعتيم الشاشة أثناء القبلة.

أما بالنسبة لتاركوفسكي فإن "الزاوية" في (المرآة) ليست مفهوماً نقياً ولكن مبدئياً وفكرياً، وليس من الضروري أبداً أن تحتل الكاميرا موقع البطل نفسه وتتطابق العدسة مع عينيه، إن الأحداث التي تدور أمام بطل (المرآة) ليس لها ذلك التوتر الدرامي البوليسي الموجود في فيلم مونتغمري، وبالإضافة إلى هذه الأحداث يخلق بطل (المرآة) واقعاً آخر ويستحضر بواسطة قوة الخيال وطاقة الروح رؤى طفولته. إن ألكسي يريد أن يرى ما قد انقضى من خلال "وجهة نظر" معاناته آنذاك. إن كلا الشريحتين الزمنيتين و"الآن" "آنذاك" تتواجدان جنباً إلى جنب لكنهما لا تندمجان أبداً، واحدة تضيء والأخرى تعلق.

ومن جديد فإن النظرة التي تحددها "الزاوية" في (المرآة) تدفعنا للتحدث عن قرب المخرج لبروست. إن بعض الباحثين يشبهون بروست بالرسامين الإنطباعيين الذين لا يرسمون الواقع كما هو ولكن الإنطباع المتكون عن هذا الواقع، ويصبح الإنطباع بصرياً لديهم ويعبرون عنه مادياً من خلال نوعية اللمسات وتناسب مجموع الألوان و"رنين" الخلفية اللوني، أي من خلال مادة الرسم نفسها. إن المادة "الإنطباعية" كأنما تحجب الأشياء بحيث تصبح أشكالها مبهمة. وهكذا هو الحال في رواية بروست حيث لا تصور الأحداث كما هي في واقع الأمر وإنما "تغّشى" بنظرة البطل إليها فيصبح محيطها مبهماً ومتماثلاً. إن الأشياء في (المرآة) ليست مغشاة بقدر ما أن البطل يريد أن "يغشيها" حتى تنشأ معبرة ومثيرة للخيال كما كانت في طفولته. إن سبب دراما ألكسي يكمن في طموحه لأن يسقط نظرة الطفولة على أشياء آنية "ناضجة" وفي عدم التطابق بينهما.

ويرتبط فيلم (المرآة) مع حلقة بروست الروائية لسبب جوهري آخر. إن أصول جميع شخصيات الرواية معروفة والكثير من مشاهدها مقتبس من حياة الكاتب الخاصة، وبالتالي فإن حياة بروست الخاصة، تمثل في الواقع مادة السرد، ولا يمكن اعتبار كتاباته لما عاناه حباً للذات وإغراقاً في الأنانية لأنه يكتب عن وجهة نظر واسعة الإنتشار ويعتبر وجوده الخاص مكاناً تتجلى فيه قوانين الحياة

الشاملة. يمكن أن نقول الشيء نفسه عن تاركوفسكي. فمن أجل تصوير (المرآة) تم بناء نسخة طبق الأصل عن بيتهم الريفي في زفينغراد حيث أمضى تاركوفسكي طفولته. كان البيت الأصلي قد دمُّر، فقرر المخرج بناء واحد جديد بكل التفاصيل الدقيقة للبيت السابق، اعتماداً على الصور الفوتوغرافية وذكريات أمه عن البيت. إن ذكريات الطفولة في (المرآة) هي ذكريات طفولة تاركوفسكي نفسه الذي رأى، مثل بروست، في خبرته الخاصة انعكاساً لقوانين الحياة الشاملة.

توجد في (المرآة) ثلاث مراحل من حياة البطل: "هنا والآن"، والطفولة المبكرة، والصبا. وتختلف هذه المراحل عنها في (سولیارس) من حيث أهميتها بالنسبة للبطل وتأمله الأعمق في مرحلة طفولته المبكرة.إننا نرى هذه المرحلة في (سولیارس) من خلال فيلم هاو، وتمنحنا إحساساً بالحنان والهناء. أما في (المرآة) فإن الطفولة المبكرة تمثل زمناً لم يفقد صلاته بعد مع القوى العظمى التي تحدد سير الحياة والعالم والإنسان الحر. لقد كان الأوقيانوس في (سولیارس) مركزاً رحباً للطاقة الخلاقة. أما في (المرآة) فإن هذا المركز هو الواقع والطبيعة.

ويبدأ الفيلم مع مشهد تكون فيه الأم جالسة على سياج البيت الريفي المطل على مرج واسع تتحدث إلى عابر سبيل، بعد ذلك يتابع عابر السبيل طريقه وفجأة تهب الريح على مقربة منه وتهتز الأعشاب الخضراء الطويلة بشكل منذر للخطر. وتتكرر نزوة الريح هذه في نهاية الفيلم بشكل أقوى وأعنف فتتمايل الشجيرات ويسقط إناء الحليب عن طاولة الحديقة. وفي كلتا الحالتين فإننا لسنا أمام مجرد ظاهرة جوية، ولكن "تنفس الوسط" كما يتلقاه وعي الطفل الواضح. وفي مشهد "طفولي"آخر تهب النار في مستودع خشبي إثر إصابته بصاعقة، والنار هنا جاءت من الوسط وهي أقوى بكثير من النار الصغيرة التي تشتعل في (سولیارس) في الفيلم البسيط الذي يصور طفولة كلفن، وخلافاً عنه فإن بطل (المرآة) يشعر في طفولته دائماً أن ثمة قوى كونية تدور وتتدافع من حوله، وتحدد ديناميكية هذه القوى نوعية الزمن الماضي: زمن حياتي عام لم ينفصل بعد عن الإعتيادية واليومية.

ويتساقط المطر أثناء مشهد الحريق.... والمطر قد سقط من قبل في أفلام تاركو فسكي، إنه يهطل في الحكاية الأولى في فيلم (أندريه روبلوف) ويدفع بالرهبان وروبلوف وكيريل ودانييل الأسود إلى الإحتماء داخل بيت ريفي حيث يقدم

البهلول استعراضاً مضحكاً، ثم يخرج ويقف تحت المطر وينزع قميصه كأنه يشارك قوى الطبيعة الخيرّة، وفي الحكاية الأخيرة يهطل المطر أيضاً على النهر والخيول التي ترعى. إنه مرتبط بالبلد السعيد. وفي فيلم (سولياريس) تتساقط أمطار غزيرة قبل صعود كلفن إلى الفضاء، كأن الأرض تبكي رحيله أو تباركه.

في مشهد الحريق تشتعل النار ويتساقط المطر من السماء. إن الماء في (أحلام إيفان) يرتبط مع الأم والبداية الأنثوية، وترتبط النار في الحكاية الأخيرة من (أندريه روبلوف) بالبداية الذكورية. ربما أشبع تاركوفسكي المطر بالمعنى الذي وجده لدى حكماء الصين القدامى الذين درسهم في معهد الاستشراق وعرفهم جيداً وأحبهم طيلة حياته. كان المطر بالنسبة لهم يعني وحدة الأرض والسماء، والمتمثلة بالقوتين الأساسيتين في الكون: القوة الأنثوية "إن"، والقوة الذكورية "يان". إن وحدة هاتين القوتين تولّد وفقاً لمعتقدات الحكماء الصينيين القدامى، "دافعاً إبداعياً هائلاً يكمن في أساس الكون والوجود".

وهذه الوحدة ليست وهماً في مشهد الحريق وتتم معالجتها في (المرآة) على مستوى آخر له صلة مباشرة بالموضوع. توجد نهايتان في الفيلم، إحداهما تتبع الأخرى وتصور الأولى الأب والأم مستلقيين قرب سياج البيت الريفي ، ويسأل الأب فجأة: "هل تريدين ولداً أم بنتاً؟" تعتدل الأم وتجلس وتلتمع عيناها وتنظر حولها إلى الأرض الخضراء المزروعة بالشجيرات التي تنمو بثبات وطموح. إن غطاء الأرض هنا تعبير حرفي عن "الدافع الإبداعي الهائل" الذي ينشأ بفضل اندماج القوتين الكونيتين "إن" و"يان". ويربط المخرج هنا الدافع بشكل مباشر مع الأب والأم.

وتبدأ لوحة انفصال وتنافر هاتين البدايتين، ففي مشهد بداية الفيلم عندما تكون الأم جالسة على سياج البيت الريفي بانتظار عودة الأب، يظهر أحدهم في البعد فلا تستطيع أن تميزه هل هو زوجها أم لا؟ وبعد أن يبتعد عابر السبيل في نهاية المشهد تصبح نزوة الريح أكثر من "تنفس الوسط" الذي يُشبع الأحداث بإحساس الخطر والمصيبة الآتية. وفي وقت لاحق من سنوات نضجه يسأل ألكسي أمه في أية سنة هجرهم أبوه.

يعيش بطل الفيلم في عالم غير هارموني حيث ينحل الإندماج بين قوى العالم الأساسية، وتعبيراً عن هذا الإنحلال ونتيجة له تظهر في الفيلم طبقة الزمن

التاريخي متمثلة بالأفلام الوثائقية. تتظاهر جموع غاضبة يتطاير الشر والكراهية من وجوهها، سحابة الانفجار الذري المدمر. إن الكراهية والإنفجارات أمور حتمية في عالم غير هارموني.

ولا يرتبط الدمار وانعدام الهارمونية وحدهما مع الزمن التاريخي في فيلم (المرآة)، لقد ذكر تاركوفسكي أثناء عمله على فيلم (سوليارس): "إن جميع أفلامي بغض انظر عما إذا نجحت أم لا، تتحدث عن أمر واحد. ثمة ولع قوي يجمع كل أبطالي نحو "الإجتياز". إن موضوع الإجتياز واضح تماماً في المشاهد الوثائقية في (المرآة). وتظهر فجأة على الشاشة لقطات من الحرب الأهلية الإسبانية ومشاهد ترحيل أطفال الجمهوريين إلى خارج البلاد بعيداً عن جحيم الغارات والقذائف.

ويبكي الآباء والأطفال، إن الفراق المأساوي على وشك الحدوث وهم يرفضونه ولا يريدون الابتعاد عن بعضهم البعض، لأن هذا الانفصال ليس فقط عن الآباء والأمهات ولكن عن الوطن الغالي. وفي وقت لاحق تصور الكاميرا المهاجرين الإسبان في شقة ألكسي بموسكو، يتذكرون وطنهم، ومصارعة الثيران، والرقصات الشعبية، ويصفع مهاجر عجوز فتاة شابة لأن قدمها انحرفت ولم تؤد الفتاة الفلامنكو على نحو صحيح. إن كل ذكرى ترتبط بالوطن البعيد لها قدسية خاصة ويجب على الإنسان أن يحفظ كل ما له علاقة بوطنه في قلبه وروحه، بحرص شديد، دون انحراف أو تشويه. وهذه الذاكرة بمثابة اجتياز لتجربة الانفصال عن الوطن.

في مشهد وثائقي آخر يدفع جنود الحرب الوطنية مدافعهم عبر نهر سيفاش الضحل وينظرون إلى الكاميرا ويبتسمون،وبفضل ابتساماتهم وسكون ماء النهر يبدو المشهدُ سلمياً بل وحتى مسلياً. لكنهم بعد اجتيازهم للخليج يغوصون في مستنقع من الأوحال تحت سماء مكفهرة ويدفعون المدافع بأيديهم وأكتافهم بصعوبة كبيرة، ونسمع قصيدة لوالد المخرج، الشاعر ارسني تاركوفسكي:

لا الوشاية، ولا السم
لست أهرب، فلا وجود للموت في هذا العالم
كل شيء أبدي، أبدي. لا يجب
أن نخشى الموت، لا في السابعة عشرة،

ولا في السبعين. توجد فقط حقيقة ونور،
لا ظلام، لا موت في هذا العالم.
ونحن الآن جميعاً علىَ الشاطىء البحري،
وأنا أحد الذين يختارون شباكهم،
عندما تمر الأبدية أسراباً.

وبفضل هذه الأشعار نشعر بالجنود ممتلئين حماساً وقادرين على اجتياز دمار الزمن التاريخي ومواجهة الموت.

توجد لدى بطل الفيلم ثلاث مراحل حياتية. الطفولة المبكرة، وتمثل زمناً جاء فيه إلى العالم الذي لم يفقد هارمونيته بعد. الصبا، مرحلة يصطدم فيها ألكسي بمظاهر التنافر والعداء الأولى ويتعرف أكثر على الإنسانة القادرة على اجتياز هذه الظروف الصعبة، وهي أمه التي خصصت لها حكايتان متكاملتان من ناحية الموضوع والبناء الدرامي، وفي كلتا الحكايتين تجتاز ظروفاً صعبة ومعذبة. في الأولى عندما تكون تعمل مصححة طباعية في جريدة رسمية وتهرع إلى المطبعة للتأكد من عدم ارتكابها خطأً طباعياً في زمن مرعب لا يسمح بمثل هذه الأخطاء،وفي الثانية عندما ترفض أن تذبح ديكاً حتى تطعم نفسها وابنها الجائع. إنها لا تستطيع أن تقتل كائناً حياً بيديها.

ويصل ألكسي الناضج إلى الزمن الثالث في حياته، وهو هنا إنسان مخالف "للاجتياز" الذي تقوم به شخصيات الفيلم الأخرى. لقد أدى تنافر العالم حوله إلى تنافر وجوده الذاتي، فانهارت صلاته حتى مع أمه وزوجته وأقرب الناس إليه، وأصبحت حياته مبهمة وغريبة. وعندما لا يتمكن ألكسي من اجتياز هذا التنافر، يموت. وتكون آخر كلماته: "لقد أردت أن أكون سعيداً.." وهي كلمات مشبعة بالحزن والعتاب.

ويرتبط موضوع المرآة نفسها مع ألكسي، ويندرج ضمن مجموعة أبيات شعرية لأرسني تاركوفسكي يقرؤها بصوته الذي يأتينا من وراء اللقطة. وتوجد في هذه الأبيات، المرايا والكرات البلورية وأباريق الماء، وهي جميعها تؤدي وظيفة الأبواب والبوابات التي تقود إلى عوالم أخرى: "كانت تقفز عبر الدرج الدائري وتدعو إليها من الجانب الآخر للمرآة جنية البحر المبللة"، "وفي كرة البلور ينبض النهر ويغطي الضباب جبال الشاطئ". "مضت بنا عبر ماء الإبريق لا نعرف إلى

أين، وانقشع الضباب أمامنا، ورأينا مدناً شيدتها المعجزات والنعناع يمتد تحت أقدامنا.." لقد كانت هاري في (سولیارس) تقف بجانب المرآة، كأنها خرجت من تلك البوابة. وتشير المرآة هنا إلى أن هاري تنتمي إلى عالم آخر مختلف.

بالإضافة إلى ذلك فإن المرآة موجودة في مواضع أخرى في (سولیارس) و(المرآة). في المحطة الفضائية ينظر كلفن إلى انعكاس وجهه على مرآة خزانة الثياب، و في (المرآة) يجري ألكسي حواراً صامتاً مع صورته المنعكسة. إن لقطات مشابهة سوف تظهر من جديد في (الحنين) و(القربان). إن أبطال تاركوفسكي عندما ينظرون إلى أنفسهم في المرآة، يرون أعماق أرواحهم.

ولا تنتهي دلالة المرآة في الفيلم عند كونها بوابة إلى عالم آخر أو رحبة للروح، إن غياب البطل عن الشاشة يشبه المرآة حيث ينعكس في هذا البطل كل ما يدور حوله. لذلك فإن تطابق البطل والمرآة- من خلال المفهوم الخاص للمرآة- يوضح فكرة الفيلم الأساسية.

ويوجد لدى ألكسي منبع إلهام آخر وهو طفولته. ذلك الزمن عندما كان العالم هارمونياً ومتكاملاً ولم تنهار بعد الصلة بين بدايات الحياة الأساسية. ولأن ضياء الطفولة المشرق ينعكس في روح ألكسي، فهو مرآة، وفي الوقت نفسه فإن تنافر العالم ينعكس فيه أيضاً. إن عدم اقتران هذين الانعكاسين أمر مأساوي بالنسبة له وسبب وفاته بالنتيجة.

كنا قد تحدثنا عن نهاية الفيلم الأولى، وفي النهاية الثانية نرى أم تار كو فسكي الحقيقية، والتي أدت دور أم ألكسي في مرحلة نضجه، تمسك بيديها الطفلين، ألكسي وشقيقته الصغيرة، وتسير معهما موغلة بعيداً بين الأشجار، وتتراجع الكاميرا، ويغطي الضباب الأم والطفلين وتصبح الشاشة سوداء من قتامة الغابة التي تحيط بالكاميرا. لقد اجتمعت في هذه اللقطة شخصيات تمثل مراحل مختلفة من حياة البطل، ويبدو أن الأزمنة تلغي نفسها وأن اللقطة تقع خارج حدود الزمن وتعبر عن قانون الحياة الشامل. والحياة في البداية مضيئة ومشرقة، ولكن مع مرور السنوات تتراكم حول الإنسان قتامة عالمنا غير المكتمل، فيشعر بحاجة ماسة إلى الطاقة والقوة حتى يتمكن من اجتياز هذه القتامة.

لكن بطل (المرآة) لم يتمكن من اجتيازها..

* * *

تشكل الأفلام التي قدمها تاركوفسكي بعد (المرآة) مرحلة جديدة في إبداعه، لكنها تبقى محتفظة بالعديد من المواضيع الموجودة في أفلامه السابقة. فمثلاً يتساقط المطر كما في السابق، حتى في أقل الأماكن توقعاً: غرفة تحقق الأمنيات في (ستالكر) ومنزل دومنيكو في (الحنين)، وينظر أبطال (الحنين) و(القربان) إلى أنفسهم طويلاً في المرآة، وتعصف الريح بالأرض معلنة عن "تنفس الوسط" الذي يهز الأعشاب في (القربان) عندما يتحدث بطل الفيلم ألكسندر في حرج الصنوبر عن خطيئة العالم الذي انحرف عن طريق الحق، وفي هذا الفيلم،تماماً كما في (المرآة) يسقط إناء الحليب عندما يُسمع في بيت ألكسندر صوت الإنفجارات النووية.

ولقطة هبوب الريح موجودة في (ستالكر) أيضاً، وهنا يقوم أبطال الفيلم، ستالكر– أي المرشد– والكاتب والبروفسور بالتسلل إلى منطقة محرمة خالية من الناس في طريقهم إلى غرفة تحقق أمنيات من يصل إليها. وأثناء توقفهم الطويل بين مرحلتي المسير، تبتعد الكاميرا عنهم وتنظر إلى البُعد حيث يمتد سهل صحراوي منبسط يرتفع فوقه عمود من الغبار يلتف كالإعصار، وقد تبدو هذه اللقطة، لطابعها الفضائي، قد سقطت سهواً في (ستالكر) من فيلم آخر يتحدث عن رحلة إلى كوكب بعيد. وإذا كان يمكن أن ننظر إلى الريح في (المرآة) و(القربان) على أنها ظاهرة حياتية، فإن اللقطة المذكورة في (ستالكر) لا تدع مجالاً للشك: إن الوسط يتنفس هنا بشكل مباشر ويدفع قواه الخفية للتحرك.

لقد بقي الكثير من المواضيع السابقة،ولكن تغير العالم نفسه حيث يتساقط المطر وتهب الريح.

لقد تم في (سولیارس) التمهيد للخط الدرامي الأساسي في (ستالكر). إن سناوت يلفت انتباه كلفن الذي وصل لتوه إلى المحطة الفضائية، بأنه ربما يصطدم بظواهر غريبة ومبهمة. ويسأل كلفن عن ماهية هذه الظواهر فيجيب سناوت بتملص: "لا أدري، هذا يعتمد عليك أنت". وفي (ستالكر) يوجه المرشد تحذيراً مماثلاً للكاتب والبروفسور: "قد تبدو هذه المنطقة نزّية، لكنها في كل لحظة تكون كما نصنعها نحن من خلال حالتنا".

لقد كان الأوقيانوس المفكر حساساً تجاه خطايا القادمين الجدد وقام بتجسيد أولئك الذين كانوا قد أساؤوا إليهم، وهكذا خلق القادمون الجدد حولهم، من خلال

حالتهم، منطقة معاناة أخلاقية قابل فيها كل منهم وجهاً لوجه خطيئته الخاصة، فأصبحوا كأنهم سجناء أقفاص ومصائد، فاستسلم بعضهم لهذا "السجن" وبعضهم الآخر لم يتحمل المواجهة فانتحر، مثلما فعل غيباريان. وحده كريس كلفن استطاع التحرر من عتمة المعاناة الأخلاقية لأنه تعامل مع الأوقيانوس لا من خلال الجانب المظلم في روحه، ولكن من خلال الجانب النير حيث ينبعث شوقه إلى المثل العليا. وبالنسبة له فإن المكان المثالي في العالم كله هو بيت والده. والفيلم يبدأ بمشاهد تدور في بيت الأب، وتتجلى رؤية "الأرض الرائعة". كما وصفها تاركوفسكي في إحدى المقابلات، وفي نهاية الفيلم يختتم البطل دورته ويعود بعد محنته الفضائية إلى بيت أبيه، عودة مطلقة.

إن الإستهتار وعدم الإيمان يمزقان روح كل من الكاتب والبروفسور. لا توجد لديهما أية مثل عليا، ولا يبدو أنهما يعتقدان أساساً بإمكانية هذه الغرفة أو حتى الوصول إليها.يقول كلفن في (سولیارس): "الأسرار ضرورية من أجل الحفاظ على الحقائق الإنسانية البسيطة، مثل أسرار السعادة والموت والحب". أما الكاتب فيعتقد أن الأسرار اختفت من العالم "الذي تحكمه قوانين زهرية" لا يمكن أن يكون بموجبها وجود لمثلث برمودا وإنما يوجد مثلث آب ث، والعالم الذي تحكمه مثل هذه القوانين مثير للملل والكآبة.

لقد كان الأوقيانوس العاقل في (سولیارس) متسعاً رحباً لطاقة خلاقة تنتظر من يأتي ليوجهها ويحدد لها هدفاً "للعمل". كذلك هي المنطقة في (ستالكر) إذ تتشكل بتوافق مع حالة الشخصيات وأمزجتها. والغرفة التي تحقق الأمنيات وحدها قادرة على التقاط تقريعات الضمير والأفكار المخفية في أعماق الروح. ويجب أن تكون المنطقة متحركة حتى تتوافق مع أمزجة الشخصيات، ويمثل مشهد التوقف الذي ورد ذكره حكاية عن القوى الطبيعية التي تدفع المنطقة للتحرك. إن هذه القوى المتواجدة في ديناميكية مستمرة، صماء تجاه ضمائر الرجال الثلاثة، هذا بالإضافة إلى سكون ضمائرهم نفسها. إنهم أناس يشعرون بالكآبة ويحملون عبء الحياة باشمئزاز ومجهود لا يطاق، ويعتقدون أن الحياة أساءت إليهم وكدرتهم وأن الواقع مذنب بحقهم وليس العكس إطلاقاً. ويصف المرشد مرافقيه في مونولوجه الداخلي: "إن ما يسمونه ولعاً ليس طاقة روحية في واقع الأمر ولكن مجرد احتكاك بين

الروح والعالم الخارجي..." إن كلمات المرشد ذات طابع منهجي وتمثل تصور بطل الفيلم ومخرجه كيف يجب أن تكون الشخصية الإنسانية. إن الإنسان حتى يتوافق مع قوى الطبيعة الداخلية ويصبح شريكاً كفوءاً لها، يحتاج إلى طاقة الروح الفطرية والمتواجدة في حالة نشاط دائم وإلى ذلك "الصوت الداخلي المتصاعد". لكن البروفسور والكاتب لا يملكان هذه الطاقة، على عكس شخصيات (سوليارس) المتعطشة دوماً إلى المعرفة. إنهما يذكّران بدرس مدرسي حول فيزياء.المواد غير القابلة لحمل الشحنات الكهربائية، لكنها تتكهرب عند الإحتكاك. وهكذا يتصور المرشد رفيقيه، إنهما لا يعيشان بطاقتهما الخاصة المتولدة فيهما، ولكن بأخرى مقترضة.

لا تدور أية أحداث في مشهد التوقف، ومع ذلك فهو أساسي جداً بالنسبة للفيلم حيث يقدم تاركوفسكي تعليقاً على الموضوع ويطرح وجهة نظر تجاه كل ما يحدث. ويتألف التعليق من مقتطفات إنجيلية نسمعها على شريط الصوت بينما تكون الكاميرا مثبتة على المرشد النائم. يأتينا صوت زوجة المرشد وهي تقرأ الفصل السادس من سفر الرؤيا: "فإذا بزلزلة عظيمة وقد اسودت الشمس كمسح الشعر والقمر كله صار مثل الدم، وتساقطت كواكب السماء على الأرض كما تُسقط شجرة التين أثمارها إذا هزتها ريح عاصف. واندرجت السماء كما يطوى الكتاب وكل جبل وجزيرة تزحزحا عن موضعهما..." إلخ، في هذه الأسطر يدور الحديث عما جرى بعد فتح الختم السادس، قبل الأخير.

إن المنطقة في الفيلم مقفرة وغامضة. لقد حدث فيما مضى أن هبط هنا مركب فضائي مجهول فتجمدت الحياة فيها. ويرى الرجال الثلاثة حطام الدبابات الواقفة والمهزومة إلى الأبد. وأثناء قراءة المقطع الإنجيلي السابق تتحرك الكاميرا فوق المياه الضحلة وتصور مواد مختلفة غارقة فيها: محقنة طبية، نقود معدنية، لوحات فنية، ضمادات، أسلحة، ورقة تقويم... مخلفات حياة كانت قائمة هنا، وهذه المخلفات بالإضافة إلى مقاطع "سفر الرؤيا"، تدفع للإحساس بأن الزيارة الفضائية تشبه تساقط كواكب السماء مثل ثمار شجرة التين، وتحذر من اقتراب يوم القيامة. إن موضوع يوم القيامة لم يظهر سابقاً في أفلام تاركوفسكي، ويظهر لأول مرة في (ستالكر) ويتطور في (الحنين) و(القربان)، مشكلاً بذلك بداية مرحلة جديدة في إبداع المخرج.

إن العالم الذي يقع على حافة الإنهيار أشد ما يكون بحاجة إلى المحرضين. وكانت مهمتهم الأساسية في أفلام

تاركوفسكي،قبل (المرآة)، تقتصر على رؤيتهم الداخلية للبلد السعيد وتوجيه الناس إلى الطريق المؤدية له. أما الآن فقد تعقدت المهمة ويجب على المحرض بالدرجة الأولى أن يحث الناس الذين فقدوا طاقتهم الروحية، ويشحنهم من خلال "الإحتكاك" بالواقع ويدفعهم للفعل. إنها مهمة جديدة مستلهمة من مقطع آخر من الإنجيل، ويقرؤه المرشد نفسه هذه المرة دون الإشارة إلى أسماء الأشخاص والأماكن في الفصل الرابع والعشرين من إنجيل لوقا: "وإن إثنين منهم كانا سائرين في ذلك اليوم، بعيداً ستين غلوة...". ويربط تاركوفسكي بين المقطع الأول والثاني من الناحية التشكيلية، فمونولوج الزوجة الأول ينتهي بكلمات: "لأنه قد جاء يوم غضبه العظيم فمن يطيق الوقوف؟"، ويندمج المقطع الثاني معه بشكل حيوي وبفضل كلمة "اليوم" ويبدو إجابة على السؤال من يطيق الوقوف عندما يأتي يوم القيامة.

في المشهد الإنجيلي يكون إثنان من تلامذة المسيح في طريقهم إلى قرية عماوس، ولا يلاحظان معجزة قيام المسيح الذي يعاتبهما: "يا قليلي الفهم وبطيئي القلب في الإيمان بكل ما نطقت به الأنبياء!". وفقط في عماوس عندما يكسر المسيح الخبز، "انفتحت أعينهما وعرفاه فغاب عنهما".

ويرى المرشد في رفيقيه إنسانين "قليلي الفهم وبطيئي القلب في الإيمان...". إنه ليس معلماً لهما يبشر بحقائق سامية وحتمية، لكنه يطمح لحث الذين يمضون معه إلى المنطقة، ويحاول بعث الإيمان في أعماقهم بأن العالم يمكن أن يتغير ويبتعد عن الكارثة إذا تعطش الناس لذلك.

وفي الغرفة المنشودة لا يطلب الكاتب والبروفسور شيئاً ولا يرجوان أية أمنية. إن قوى الغرفة الخلاقة تشبه الأوقيانوس في (سوليارس) وتجعل القادمين يعترفون بما "يجثم على قلوبهم"، وكان الرجال قد بدأوا يشعرون أثناء سيرهم بالثقل "الجاثم على قلوبهم" والذي يمثل حاجزاً وستاراً يحجب عنهم نور المثل العليا. ويصمت الرجال الثلاثة في الغرفة، لأن الرغبة التي سيباح بها لن تكون صادرة عنهم ولكن عن الثقل الذي يحملونه في أعماقهم، وبالتالي فإن تحقق مثل هذه

الرغبة يعني استرجاع وتكرار الواقع غير المثالي وغير السعيد. ويعتبر تاركوفسكي صمتهم نتيجة إيجابية للرحلة، ويرى أن الإجتياز صفة ثابتة تجمع كل أبطاله، وصمت الرجال في الغرفة اجتياز لقوة استمرار الوجود السابق واجتياز للواقع الذي كانوا يعيشونه حتى هذه اللحظة.

وتحدث في الفيلم معجزة. فعندما يعود الثلاثة من المنطقة ويدخلون المقهى حتى ينالوا قسطاً من الراحة، وكما يكتب تاركوفسكي نفسه: "تظهر زوجة المرشد، مرهقة، معذبة. ويطرح مجيئها أمام الأبطال شيئاً جديداً مذهلاً وغامضاً إذ يصعب عليهم إدراك الأسباب التي على أساسها تستمر هذه المرأة بحبها لزوجها بتفان وصبر كما في أيام الشباب، رغم كل ما تلاقيه بسببه من المعاناة والعذاب، بالإضافة إلى أنها رزقت منه بطفلة مريضة ومعوقة. إن حب هذه المرأة وإخلاصها هما المعجزة والأعجوبة التي يمكن مقارنتها بكل عدم الإيمان والفساد والاستهتار، أي بكل الذي عاشه أبطال الفيلم حتى الآن..."

وتشبه الزوجة بقية أبطال تاركوفسكي، إنها قد تكون شقية ومظلومة، ولكن رغم ذلك يُستشف فيها الحنان والدفء والفهم، مشاعر تحملها المرأة إلى العالم، المرأة التي تمثل إحدى بدايات الوجود الجوهرية، ومنبع الحياة وسعادتها.

* * *

فيلم (الحنين)- تسمية الفيلم غير مألوفة بالنسبة لتاركوفسكي الذي يؤكد من خلالها، وللمرة الأولى، أن مادة الصورة ستكون حالة الروح.

ويشير مفهوم الحنين إلى أن الحالة هي "شوق ممرض إلى الوطن". وتتألف كلمة نوستالجيا، "الحنين" من كلمتين يونانيتين وهما "نوستاس" العودة، و"ألجوس" الألم. ويكتب العالم السويسري المعاصر جان ستاروبنسكي أن الأطباء بدأوا باستخدام مصطلح "الحنين" على مدى واسع في القرنين السابع عشر والثامن عشر، لكنه يسوق مثالاً بارزاً على هذه الحالة من خلال أوليسيس المتشوق إلى وطنه، ويضيف ستاروبنسكي أن الحنين في عصر هوميروس كان يعتبر أحد أنواع السوداوية (الملانحوليا) التي عرفها الإغريق القدامى.

وتابع ستاروبنسكي دراسة السوداوية لسنوات طويلة جداً معتمداً على دراسات الأطباء النفسيين وإبداعات الفنانين والأدباء في هذا المجال. ويعتقد أن إحدى أهم

صفات الإنسان السوداوي: "الإنطواء على الذات، وسيطرة الماضي على "أنا" ذلك الإنسان وعزلته عن الآخرين. إن السوداوي يفكر دائماً بما قد فعله. يلتفت إلى الماضي دائماً بدلاً من التطلع إلى الأمام..".

وتنطبق حالة مماثلة على كلفن في (سولیارس) وألكسي في (المرآة) وأندريه غورتشاكوف في (الحنين) الذي يستحق فعلاً لقب السوداوي. ويبدأ الفيلم بلقطة نشاهد فيها مرجاً محاطاً بالشجيرات وإمرأة تقف وإلى جانبها صبي صغير، وثمة كلب يدور حولهما وحصان يرعى بعيداً عنهما، يغطي ضباب خفيف هذه اللقطة التي تعكس ذكريات غورتشاكوف حول طفولته وأمه وبيتهم على الشاطئ. والبيت يظهر مرات عديدة في رؤيا البطل. إن تاركو فسكي هنا، كما في معظم أفلامه، يمزج الطبقات الزمنية المختلفة حيث تظهر الأم كذكرى مجسدة في أحداث "الآن". وفي إحدى مشاهد الفيلم نرى غورتشاكوف مستلقياً على السرير في غرفته بالفندق والمطر يتساقط وراء النافذة، ومن خلال باب الحمام المفتوح نشاهد مرآة كبيرة فوق المغسلة، وتقترب الكاميرا من غورتشاكوف بشكل احتفالي وبطيء، وفجأة يظهر ذلك المرج والشجيرات والحصان والكلب والأم والصبي- غورتشاكوف في طفولته- وكأن هذه الرؤيا انبثقت من "الجانب الآخر لزجاج المرآة" كما في أشعار أرسني تاركوفسكي الذي رافقت فيلم (المرآة). إن بطل (الحنين) غارق في سوداويته، ينظر إلى الماضي ويبعثه من خلال قسر الذاكرة والإرادة.

ويذكر تاركوفسكي أن عنوان الفيلم يعني الشوق إلى بيت الطفولة البعيد والوطن الروحي. إن غورتشاكوف يطمح للعودة إلى هناك، وكما يعبر مفهوم "الحنين" ذاته، إنها رغبة حارقة تثير الألم في القلب.

وتنساب مواضيع تاركوفسكي المحببة من أفلامه السابقة إلى (الحنين): المطر، والنار والمرآة والماء..

يكتب الفيلسوف الإنكليزي لودفيغ وايتغنشتين في "البحث المنطقي الفلسفي" إن حدود العالم بالنسبة للفرد هي حدود لغته. لكن هذه المواضيع المتنقلة كأنما تحل محل هذه الحدود ويمثل تكرارها تعلق المخرج بها، وهي تؤكد على رسوخ عالم المخرج وتكامله الداخلي. وقد رأينا أن عالم تاركوفسكي السينمائي يتغير مع كل فيلم، ويبدو أن الفيلسوف الإنكليزي لم يلحظ إبداع تاركوفسكي حيث يتغير العالم في

أفلامه باستمرار دون أن يخرج عن حدوده. ونتيجة هذا القول فإن غورتشاكوف ينتمي إلى واقع مختلف عن واقع بطل (المرآة) الذي كان يطمح أيضاً إلى بلد الطفولة السعيد.

ويظهر باستمرار في أفلام تاركوفسكي الأخيرة موضوع يوم القيامة والمحرض الذي يحث الآخرين ويدفعهم للفعل. ونجد هذين الخطين في (الحنين) من خلال شخصية دومنيكو. فإذا كان غورتشاكوف متعطشاً للإنطواء على الماضي فإن دومنيكو ينطوي أمام المستقبل بحيث أنه سجن أسرته لمدة سبع سنوات في بيت أُقفلت أبوابه ونوافذه بإحكام، لأنه كان يؤمن بأن يوم الحساب بات قريباً جداً، ويأمل أن ينقذ أسرته في هذا البيت الإيطالي البسيط. إن السوداوية ليست في الإلتفات إلى الوراء فقط، لكن صفتها الأساسية كما هو معلوم، الحالة الكئيبة للروح الإنسانية، وبالتالي فإن الإنسان السوداوي يرى كل ما يحيط به قاتماً، ودومنيكو في الحقيقة لم ينقذ أسرته من الواقع نفسه، ولكن من رؤيته السوداوية لهذا الواقع.

وعندما يلتقي غورتشاكوف ودومنيكو، يكون الأخير مقيماً في بيت متداعٍ بعد أن حررت الشرطة أسرته وأخذتها بعيداً. وأثناء اللقاء يهطل المطر حتى داخل غرف البيت، ويهطل أيضاً في مشهد الفندق عندما يستعيد غورتشاكوف رؤيا طفولته. وكما سبق وذكرنا فإن المطر يعني بالنسبة لحكماء الصين القدامى وحدة السماء والأرض. أما في التقاليد المسيحية فإن له معنى آخر مثل المباركة: "وسيقدم الرب لك كنزه الطيب، والسماء ستعطي مطراً لأرضك حتى تبارك كل ما تفعله يداك..". ربما يأخذ المطر في (الحنين) هذه الدلالة. إن السماء تبارك غورتشاكوف ودومنيكو، تبارك اللقاء بينهما.

ووفقاً لفكرة تاركوفسكي فإن غورتشاكوف ودومنيكو توءمان روحيان. إن الإنسان يرى نفسه عندما ينظر إلى المرآة، أما غورتشاكوف فعندما ينظر إلى المرآة في أحد المشاهد يرى صورة دومنيكو منعكسة عليها. إن المعلم السابق في مدينة توسكانية هو ثنائي الروسي القادم. لكنهما ليسا ثنائياً مطلقاً. يقول تاركوفسكي إن دومنيكو واثق من أفعاله، أما غورتشاكوف فتنقصه هذه الثقة ولهذا يجد نفسه منجذباً إلى الإيطالي. كأن المخرج هنا قد قسم الإحساس السوداوي إلى جزأين وأعطاه لشخصين، الأول أكثر نشاطاً والثاني أقل حماساً. وبهذا فإن (الحنين) يختلف عن (المرآة) حيث لا تظهر في الأخير شخصية طموحة إلى جانب البطل تدفعه للفعل.

ويعبر دومنيكو عن حزمه بأشد الوسائل تطرفاً. إنه يعتلي تمثال الإمبراطور مار كوس أفريلي في الكابيتول بروما ويتوجه للناس بخطبة حارة ويفضح خطايا العالم الذي انحرف عن طريق الحق، ويقول إن الناس انعزلوا عن بعضهم البعض وتقوقعوا داخل اهتماماتهم البراغماتية. ومن المهم هنا أن دومنيكو لا يلقي خطبته في بلدته التوسكانية الصغيرة، ولكن في روما، وفي مكان محدد تماماً: تمثال الفيلسوف الوحيد الذي جلس على عرش روما وكان يدعو الناس إلى التكافل والتفاهم المشترك.

وما إن ينهي دومنيكو حديثه حتى يصب النار على جسده ويضرم النار فيه. إنه يحاول من خلال مأثرته المأساوية أن يثير ويهز أرواح الناس الخاطئين والمتحجرين داخل أنانيتهم المتشددة. ويبدو أن النار التي تلتهم جسد دومنيكو جزء من النار الكونية ومن ذلك "الأثير" الذي تشكل الكون منه بكل عناصره الأولية ومظاهره الطبيعية. ومن خلال احتراقه يجتاز دومنيكو الفعال عزلته وينضم إلى "الأثير"، وإلى أساس الكون.

إن صور تاركوفسكي متعددة المعاني، وعدم استنفاد هذه المعاني هو أحد أهم أسس شاعريته السينمائية. ولهذا فإنه يمكن تأويل فعل دومنيكو المأساوي بأشكال مختلفة.

ثمة مشهد يسبق احتراق المعلم التوسكاني ونرى فيه غورتشاكوف جالساً على ركبتيه في الماء الذي يتدفق من أحد الأنابيب وتملأ حوض السباحة الصغير الموجود في بناء شبه مهدم. وعلى طرف الحوض البعيد تجلس فتاة ريفية عادية اسمها إنجيلا، أي الملاك، ثم نرى غورتشاكوف من جديد ممدداً على أرض الحوض وبجانبه زجاجة فودكا فارغة كان قد شربها، والنار تلتهم ببطء صفحات من مجلد أشعار أرسني تاركوفسكي.

يقول يوحنا المعمدان في إنجيل لوقا: "أنا أعمدكم بالماء، ولكن يأتي من هو أقوى مني.... وهو يعمدكم بالروح القدس والنار".

ويعتبر التعميد تطهيراً من سيئات الشر، ويتحقق هذا التطهير من خلال "محاكاة الموت": إنهم يغطسون المعمد في الماء، والماء وفق كلمات غريغوري نيسكي: "اقرب ظواهر الطبيعة إلى الأرض التي هي المكان الطبيعي لكل من

يموت..". ومع هذا فإن الماء ظاهرة حية ومنعشة، والذي يُغطّس في الماء يبعث إلى الحياة الجديدة. إن التطهير بالماء فعال، وإذا لم يحدث فإن "الذين لم يتوروا بهذا التطهير، سوف تطهرهم النار..". وفي فيلم (الحنين) يشارك غورتشاكوف الممدد في الماء ودومنيكو المحترق في طقوس تطهير مختلفة بواسطة الماء والنار.

وبالإضافة إلى هذا توجد في الفيلم دلالة أخرى للنار. ففي مشاهد الفيلم الأولى يضع الفلاحون الإيطاليون شموعاً مضاءة أمام تماثيل العذراء حتى تنقذهم من العقم وتمنحهم الذرية الصالحة. ويبدو سرب أضواء الشموع المرتعشة أشبه بطائفة أرواح لم تتجسد بعد، ومن ثم فإن صورة الشمعة المضاءة سوف تعبر الفيلم كله. كان دومنيكو قد حدث غورتشاكوف عن عزمه على عبور حوض السباحة العلاجي حيث يداوي المرضى آلامهم، وهو يحمل شمعة مضاءة.وفي النهاية يقوم غورتشاكوف بهذه المأثرة ويحقق ما كان دومنيكو يفكر به قبل احتراقه. ويتم تصوير عبور غورتشاكوف طويلاً، وتنطفئ الشمعة مرتين في منتصف الطريق لكن غورتشاكوف يتابع المحاولة وهو يحمي الشمعة من نزوات الريح براحة يده ويتحرك عبر حوض السباحة المفرغ من الماء. وكما تستخدم الشمعة غالباً كرمز للروح، فإن حوض السباحة يرتبط في الذهن مع الواقع وعالم الناس. إن البطل في مشاهد الفيلم الأخيرة يحمل روحه بشكل رمزي ويمر بها عبر عالم فاسد تنقصه القوى الخيرة. ومع المحاولة الثالثة ينجح غورتشاكوف في الوصول بالشمعة المضاءة إلى الطرف الآخر، ثم نسمع الأنة العميقة التي تسبق الموت عادة، وتتحرك الكاميرا نحو السماء كأنها تحاول رؤية روح غورتشاكوف.

وقد تبدو نهاية مأساة غورتشاكوف مشابهة لنهاية بطل (المرآة). لكن (الحنين) يختلف، فهو ينتهي بلقطة يظهر فيها على الشاشة معبد هائل شبه متداعٍ، والشيء الوحيد المقدس فيه هو بيت طفولة غورتشاكوف حيث يجلس البطل قريباً منه، وإلى جانبه بركة ماء صغيرة تعكس نافذة المعبد التي تشبه بشكلها شمعة هائلة تختتم موضوع تماثل الروح والشمعة المضاءة. لقد وصل البطل إلى وجود آخر. توقف الزمن الأرضي بالنسبة له. أصبح ينتمي إلى الأبدية...

وهناك، في الوجود الآخر، سوف تتوهج روحه الطاهرة إلى الأبد.

* * *

ويأتي يوم الحساب بالنسبة لأبطال فيلم (القربان)، وهو اليوم الذي تنبأ به أبطال تاركوفسكي السابقون . ومع أن هذا الحدث قد يبدو ثمرة لتخيلات بطل الفيلم ألكسندر، فإن الموضوع قائم على إمكانية تأويل مماثل.

ويبدأ الفيلم مع مشهد يقوم فيه ألكسندر برفقة ابنه الصغير، بتثبيت شجرة صنوبر صغيرة خرقاء مترامية الأغصان على شاطئ البحر. وأثناء "غرس" الصنوبرة يروي ألكسندر لابنه أسطورة قديمة عن راهب اسمه يوحنا، طلب منه قسيسه الروحي أن يسقي شجرة ميتة في أعلى الجبل إلى أن تحيا وتخضر. وبدأ الراهب عمله وتابعه بمثابرة وانتظام وكان يحمل الماء للشجرة يوماً بعد يوم وعلى مدى سنوات طويلة إلى أن تحقق له ما أراد. ويعلم ألكسندر ابنه من خلال هذه الأسطورة أن الإنتظام هو الشيء الأساسي في الحياة، وهو أمر نافع قادر على خلق المعجزات.

وكان موضوع الشجرة الميتة قد ظهر لأول مرة عند تاركوفسكي في (طفولة إيفان) وكان يرمز إلى إيفان الميت، ثم عاد في (ستالكر) من خلال كلمات المرشد الذي يقول في أحد مونولوجاته: "عندما يولد الإنسان يكون ليناً وضعيفاً وعندما يموت يكون يابساً وخشناً. وعندما تنمو الشجرة تكون لينة وطرية وعندما تموت تصبح جافة ويابسة. الخشونة والقوة ترافقان الموت، الليونة والضعف تعبران عن نضج الحياة، ولهذا فإن من يتصلب ويتخشن لن ينتصر أبداً.." إن المرشد يطرح في الواقع أفكار الفيلسوف الصيني القديم لاوتسي، والموجودة في الفصل السادس والسبعين من كتابه "الداوداثية" : "الإنسان عند ولادته طري وضعيف وبعد موته قاسٍ وخشن. إن كل ما هو موجود، بما في ذلك الأشجار والنباتات، يكون طرياً وضعيفاً عند ولادته وجافاً وقاسياً بعد موته. إن القاسي والخشن يموت، أما الطري والضعيف فإنه يبدأ يعيش فعلاً...".

إن كل الكائنات الحية، وفقاً لفكرة لاوتسي والمرشد، ذات طبيعة واحدة، إذ يمكن لها أن تتطور وتتشكل ... إنها تكون طرية وضعيفة، وهذه الإمكانية تجعلها قادرة. وعندما لا يكون الجسم قد تبيس بعد فإنه يحتوي على زخم هائل ويمكنه بالتالي أن يتطور ويصبح قادراً.

وينعكس في أفكار لاوتسي وكلمات المرشد وحكاية ألكسندر تصور ميثولوجي شاعري عن الحياة كمادة غير مجسدة قادرة على التحرك في الزمان والمكان، إنها

قوة داخلية وطاقة متدفقة قادرة على هجر الجسد والعودة إليه من جديد وبالنتيجة فإن الجسد ينتعش ويصبح طرياً وليناً ويكتسب القدرة. إن ألكسندر في (القربان) متيقن تماماً بأنه يمكن بواسطة الإنتظام الثابت، الذي يشبه طقساً دينياً، التحكم بحركة "الجوهر الدقيق" للحياة.

وينشأ موضوع الإنتظام في الفيلم من خلال ارتباطه بالشجرة، ثم يتطور بشكل مستقل ويتم دورة كاملة ويعود إلى الشجرة في النهاية. وأثناء تحرك الموضوع يزعزع تاركوفسكي فكرة أعجوبة الإنتظام.

لقد اجتمع الضيوف في بيت ألكسندر يحتفلون بعيد ميلاده، وسرعان ما تحل الكارثة ونسمع دوي الإنفجارات النووية، فتتلاشى الألوان وتصبح الشاشة بيضاء وسوداء ويعلن المذيع في التلفزيون عن وقوع الضربة النووية ويكرر النداء لمرات عديدة: "حافظوا على الهدوء والإنتظام". إن مصطلح الإنتظام الذي يستخدمه المذيع مرادف لمبدأ الإنتظام الذي يقوم الطقس الديني عليه. إن الكارثة النووية تستطيع أن تحرم كل الأحياء من "الجوهر الدقيق" وتحول اللين والضعيف إلى قوي وخشن، وتأمل السلطات المحلية أن يتم تجنب الكارثة بواسطة أعجوبة الإنتظام الذي يحل محل مقاييس أخرى أشد تأثيراً.

ويفقد الإنتظام مجده نهائياً في مشهد لقاء ألكسندر والخادمة ماريا. فالبطل لم يعد يؤمن بقدرة الإنتظام على الإنقاذ فيأتي إلى ماريا آملاً أنها تستطيع أن تجنب العالم من الكارثة المعاصرة. لقد كانت مخطوطة السيناريو الأولى لفيلم (القربان) تحمل عنوان (الساحرة) حيث تنقذ ماريا البطل من مرض السرطان. وماريا في الفيلم إنسانة غريبة، جاءت إلى مكان الأحداث من إيسلندا، بلد الصقيع ونوافير المياه الحارة. ويبدو الغرباء دائماً على صلة بقوى خارقة، وماريا لا تتصل بهذه القوى فحسب لكنها تسيطر عليها أيضاً، وهكذا يراها ساعي البريد أوتو والمهتم بجمع الأحداث التي لا تخضع لتفسير العلم والعقل السليم. وتقول منتجة الفيلم آنا- لينا فيبوم إن تاركوفسكي اختار وبعناية شديدة موضوعاً موسيقياً خاصاً لكل من ألكسندر وماريا. وترتبط بألكسندر موسيقا يابانية قديمة يتخللها صدى ضربات متوترة. أما ماريا فقد خصصت لها أغنية سويدية رنانة يرددها رعاة الشمال، ومن خلال هذا الموضوع الموسيقي يتأكد ارتباط ماريا بالأرض والطبيعة.

وفي مشهد الحب بين ألكسندر وماريا يعود موضوع الأشجار من جديد، ويروي ألكسندر أنه كان لأمه حديقة، ثم حدث أن مرضت الأم لفترة طويلة ولم تستطع أن تخرج من دارها إلى الحديقة التي استوحشت وخربت. وعندما جاء لزيارتها أراد أن يسعدها وهي مريضة وقرر أن يعيد ترتيب الحديقة، وقام فعلاً بتنظيف دروبها، وقص الأعشاب والأغصان الزائدة. وبعد أسبوعين انتهى من عمله وأراد أن ينظر إلى النتيجة لكنه أصيب بخيبة أمل عميقة: "أين اختفى كل جمال وروعة الطبيعة؟ إنه أمر شنيع، وآثار العنف واضحة في كل مكان...". ويبدو أن حكاية ألكسندر تستمد جذورها من فيلسوف صيني آخر وهو تشوان- تسي الذي كتب قديماً: "إن إصلاح الأشياء بواسطة الحبال والخطافات والبيكار والمزواة سوف يضر بنوعيتها الطبيعية. إن تثبيت الأشياء بالحبال ودهنها بالورنيش سيجعلها جامدة وخشنة وسيدمر جوهرها". إن جمود الموت هنا يحمل نفس معنى "الصلابة" في "الداودائية". إن المعالجة "بواسطة الحبال والخطافات" تقيد الأجسام بنظام خارجي غريب وتقتلها، ولهذا لن ينقذ الإنتظام الطقوسي العالم من خطر الدمار في (القربان). ويصبح الإنتظام بالتالي، وفقاً لمنطق الفيلم،عائقاً أمام الحركة الحرة "للجوهر الدقيق" للحياة والحرب على حد سواء.

وفي الصباح الذي يلي لقاء ألكسندر وماريا يكون العالم كما كان قبل الكارثة. لقد قطع ألكسندر وعداً على نفسه أثناء صلاته، بأنه إذا تم إنقاذ العالم فسوف يضحي بأغلى شيء لديه وهو بيته. وقبل أن يحرق البيت، يدير ألكسندر جهاز التسجيل فتعلو الموسيقا اليابانية ذات الإيقاعات المتوترة، ويرتدي العباءة اليابانية- الكيمونو- ذات الشعار التقليدي المنقوش على ظهرها والذي يمثل رمز "إن" و"بان" المتحدين. ويؤكد هذا الشعار الدائري على فكرة الفيلم الأساسية: لقد استطاع العالم تجنب الكارثة بفضل وحدة القوتين الأساسيتين، الذكورية والأنثوية. لقد أدى انفصال هاتين القوتين وانهيار الصلات بينهما إلى جعل العالم متنافراً في (المرآة)، أما في الفيلم الأخير لتاركوفسكي فإن الهارمونية تنتصر وتتحقق.

والبيت الذي يقدمة ألكسندر قرباناً يعتبر ضئيلاً بالمقارنة مع الكون الذي اقتطع منه أساساً هذا المكان الضيق، ومع ذلك فإن ألكسندر يرى فيه البلد السعيد. ويذكر العالم الإنثوغرافي الفرنسي مارسيل موسى في كتابه "تمارين حول الهبة"،

أن القربان في المجتمعات القديمة يعني أن يعيد الإنسان للأرباب قسماً مما كان قد أخذ منهم، أحياناً على شكل حيوانات قتلت أثناء الصيد وأحياناً أخرى على شكل ثمار مقطوفة. وعندما يحرق ألكسندر بيته، فإنه بذلك يعيد إلى اللاحدودية ذلك الجزء الذي انتزع منها. إن هدف هذا القربان في الفيلم رفيع وخير، لقد تنازل ألكسندر عن بلد سعادته الصغير من أجل أن يصبح الواقع كله بلداً سعيداً للناس جميعاً، وتنساب حركة "الجوهر الدقيق" للحياة بحرية ودون عوائق. وفي نهاية الفيلم تمضي سيارة المصح العقلي بألكسندر بعيداً، ويحمل ابنه الصغير دلو الماء ويذهب ويسقي الصنوبرة اليابسة، ثم يجلس قربها وترتفع الكاميرا ببطء على مقربة من الجذع والأغصان المنتشرة على خلفية سطح الماء المتلألىء من وهج الشمس والذي ينعش الشجرة ويلون أغصانها. ومن خلال حركة الكاميرا العامودية، من الطفل إلى الأغصان في الأعلى، يقيم تاركوفسكي الصلة بين "قوة" الكائن اللين والضعيف، وبين الإثمار. لقد أنقذت وحدة البدايتين والقوتين الذكورية والأنثوية العالم من الموت، والطفل هو ثمرة هذه الوحدة، ينبض بالحياة والنشاط في عالم بدأ يستعيد هارمونيته من جديد.

وعندما يستلقي الطفل تحت الشجرة ينطق بأولى كلماته في الفيلم، عبارة من إنجيل يوحنا: "في البدء كانت الكلمة"، ثم يسأل بحماس ولهفة: "لماذا يا بابا؟". إن الأسئلة ذات "لماذا" الحتمية، إحدى خصائص الأطفال، لكن هذا التساؤل الأخير في (القربان) ليس مجرد فضول فقط. إن أحداث الموضوع تؤدي إلى فكرة مفادها أن نمط الحياة الإنسانية القائم على الإنتظام نمط غير ملائم للحياة نفسها، ويجب أن تسود مكانه رحابة "الجوهر الدقيق" للحياة الذي يحرك كل شيء. والطفل يلفظ الكلمات التي تعطي البداية لهذا العالم الجديد.

إن الشجرة الميتة والمحترقة التي ظهرت في نهاية (طفولة إيفان) تظهر في المشهد الأخير من (القربان) وقد أثمرت بتأثير القوى الحياتية الموجودة في هذا الطفل.

* * *

أندريه تاركوفسكي: البيان السينمائي

« الزمن المسجل »

لا أريد أن أفرض على أحد وجهة نظري فيما يتعلق بالسينما لأنني لا أملك الحق في ذلك. لكنني آمل أنه يوجد لدى كل إنسان أتوجه إليه – وأنا أتوجه لأولئك الذين يعرفون السينما ويحبونها – تصوراته وآراؤه الخاصة حول مبادىء الإبداع والتلقي في هذا الحقل من الفن.

ثمة كثير من الإدعاءات والإغواءات داخل مهنتنا وحولها، وأنا لا أقصد العادات هنا، وإنما تلك الإدعاءات وأساليب التفكير المتبعة. لن يتمكن الفنان من تحقيق شيء أبداً في حقل أي من الفنون إذا لم يعبر عن وجهة نظره وموقفه الخاص، ويحافظ عليهما أثناء العمل كقرة عينه.

إن "الإخراج السينمائي" لا يبدأ أثناء مناقشة السيناريو مع الكاتب ولا أثناء العمل مع الممثلين أو المؤلف الموسيقي، ولكن عندما تنشأ لدى المخرج رؤية داخلية معينة وصورة لهذا الفيلم، سواء كانت هذه الرؤية منحصرة في جملة من المشاهد المفصلة بدقة أو مجرد الإحساس بالأشياء والجو الحسي الذي يجب خلقه على الشاشة. إن السينمائي الذي يرى فكرته بوضوح ويتمكن أثناء عمله مع فريق التصوير من الوصول بهذه الفكرة إلى تجسيد ختامي ودقيق، يمكن أن ندعوه مُخرجاً، إذ أن هذا كله لا يتعدى نطاق الحرفية وإطار المهنة. صحيح أنه توجد أشياء كثيرة ضمن هذا الإطار لا يستطيع الفن أن يتحقق من دونها، لكن هذا الإطار يبقى غير كاف حتى يمكن أن ندعو المخرج فناناً.

يبدأ الفنان عندما ينشأ في ذهنه، أو فيلمه، بناؤه المجازي المميز ونظام تفكيره الخاص حول العالم المحيط به، حيث يطرح نظام تفكيره هذا ويقدمه لحكم الجمهور

ويشاطره إياه كحلمه المنشود تماماً، وفقط عندما يمتلك المخرج تصوراته الخاصة حول الأشياء، أي عندما يصبح فيلسوفاً بمعنى ما، يمكن اعتباره فناناً والسينما فناً.

عندما يدور الحديث حول طبيعة الفن السينمائي الخاصة، تتم غالباً مقارنة السينما بالأدب. وهنا أعتقد أنه من الضروري جداً أن نفهم، وبعمق، مدى العلاقة المتبادلة بين السينما والأدب حتى نتمكن من تمييز أحدهما عن الآخر، فلا نخلط بينهما ثانية. ما هي أوجه الإختلاف بين السينما والأدب؟ ماذا يجمع بينهما؟

قبل كل شيء، تلك الحرية اللا محدودة والتي يستطيع الفنان من خلالها أن يتعامل مع مادته التي تمثل الواقع وينظم هذه المادة. الصيغة المذكورة قد تبدو عامة وشاملة، ولكنها باعتقادي تعبر عن وجه التشابه الأساسي بين السينما والأدب، بعد ذلك تنشأ مفارقات عديدة سببها الإختلاف المبدئي بين صورة الشاشة والكلمة المكتوبة.

لا يزال السؤال المتعلق بخاصية السينما يفتقد إجابة حاسمة. يوجد العديد من وجهات النظر المتباينة التي تصطدم وتتعارض، والأسوأ من ذلك أنها تختلط فيما بينها لينشأ نوع من الفوضى الإنتقائية. إن كل واحد منا يستطيع أن يفهم بطريقته الخاصة السؤال المتعلق بخاصية السينما، فيطرح هذا السؤال ويجد الحل له. إلا أنه في كل الأحوال تنشأ ضرورة وجود قاعدة صارمة تمكن من الإبداع بشكل واع لأنه من المستحيل أن يبدع الفنان دون إدراك قوانين الفن الذي يعمل فيه.

ماذا تعني السينما؟ ما هي خاصيتها؟ كيف أتصور هذه الخاصية؟ وكيف أتصور بالتالي من خلالها إمكانات السينما ووسائلها وصورها الفنية، ليس من الناحية الشكلية فحسب، ولكن من الناحية الأخلاقية أيضاً؟

نحن لا نستطيع أن ننسى حتى الآن ذلك الفيلم الرائع الذي عُرض في نهاية القرن الماضي ومعه بدأ كل شيء. إنه فيلم (وصول القطار إلى المحطة). وهو الفيلم الذي صوره الأخوان لوميير انطلاقاً من اختراع آلة تصوير سينمائية وشريط فيلمي وجهاز عرض. يستمر الفيلم نصف دقيقة،وفي العرض الأول له، شاهد الجمهور جانباً من رصيف المحطة مضاء بأشعة الشمس، وبعض الرجال والنساء يتطلعون إلى الكاميرا بفضول، ثم يظهر القطار من عمق اللقطة ويقترب تجاه الكاميرا، ونتيجة اقتراب القطار من الكاميرا فقد دب الذعر في قاعة العرض وتفرق الجمهور مذعوراً ومندهشاً.

وأعتقد أن ولادة الفن السينمائي تمت في تلك اللحظة بالذات، فالأمر لم يكن متعلقاً فقط بوجود تقنية سينمائية وأسلوب جديد لإعادة خلق العالم، وإنما بولادة مبدأ جمالي جديد.

ويتلخص هذا المبدأ بأن الإنسان تمكن، ولأول مرة في تاريخ الثقافة والفن، من العثور على أسلوب يمكنه، بشكل مباشر، من تسجيل الزمن، وفي الوقت نفسه إمكانية عرض تدفق هذا الزمن لمرات عديدة. لقد حصل الإنسان بين يديه على قالب للزمن الواقعي. لقد أمكن الآن حفظ الزمن المرئي والمثبت داخل علب معدنية ولفترة زمنية طويلة، ونظرياً يمكن حفظه إلى الأبد. وانطلاقاً من هذا فإن أفلام لوميير تضمنت عبقرية المبدأ الجمالي. بعد ذلك اتجهت السينما إلى طريق وهمي كان دخيلاً على طبيعتها وأكثر فائدة وربحاً من وجهة النظر الإستهلاكية، وخلال فترة لا تتجاوز العشرين عاماً كان قد اقتُبس للسينما كل نتاج الأدب العالمي تقريباً وعدد هائل من المواضيع المسرحية. لقد استخدمت السينما كأسلوب بسيط ومغر من أجل تثبيت العرض المسرحي، وعندها انحرفت السينما إلى طريق باطل، ويجب أن نقنع أنفسنا بأننا لا نزال حتى الآن نمضغ الثمار الحزينة لذلك. لقد كانت المصيبة العظمى- وأنا لا أقصد هنا مصيبة الإيضاحية- في الإعراض عن التوظيف الفني للإمكانات الثمينة التي تتمتع بها السينما، وهي إمكانات تسجيل واقعية الزمن.

وهكذا فإن السينما قبل كل شيء زمن مسجل. والسؤال: في أي شكل تسجل السينما الزمن؟ قد أحدد هذا الشكل على أنه واقعي، إذ يمكن تصنيف الأحداث والحركة البشرية وأيه مادة حقيقية أخرى بصفة واقعة، ومن الممكن عرض هذه المادة بشكل ساكن غير متحرك، إذ أن السكون موجود في الزمن المتدفق بشكل واقعي، وأعتقد أنه يجب البحث هنا عن جذور خاصية الفن السينمائي.

ونسبياً فإن الموسيقا أقرب الفنون الأخرى إلى السينما، حيث أن مشكلة الزمن أساسية فيها أيضاً رغم أنها تحل بشكل مختلف تماماً، فالمادة الحياتية في الموسيقا تقع على حافة زوالها التام، أما قوة السينما فتكمن بأن الزمن يؤخذ في اتصال واقعي ومتماسك مع المادة المحيطة بنا في كل يوم وكل ساعة.

الزمن المسجل بأشكاله وظواهره الطبيعية. في هذه الصيغة بالذات تتلخص بالنسبة لي الفكرة الرئيسية للسينما والفن السينمائي. وهذه الفكرة تتيح لي أن أتأمل

في امكانات السينما الفنية والتي ما زالت غير مستغلة بعد، وفي مستقبلها الرائع والرحب، وانطلاقاً من هذه الفكرة أقوم ببناء فرضياتي العملية منها والنظرية.

لماذا يذهب الناس إلى السينما؟ ما الذي يدفعهم للذهاب إلى قاعة مظلمة حيث يجلسون فيها لمدة ساعة ونصف ويتابعون لعبة الظلال على قطعة القماش الكتاني؟ أهو البحث عن المتعة؟ توجد في بلاد كثيرة مؤسسات متخصصة بتقديم المتعة وهي تستغل السينما والتلفزيون وأنواع العروض الأخرى، إلا أنه لا يجب الإنطلاق من هذه النقطة وإنما من جوهر السينما الأساسي والمرتبط بحاجة الإنسان إلى إدراك العالم واستيعابه أعتقد أن الطموح الطبيعي للانسان الذاهب إلى السينما يكمن في سعيه من أجل الزمن، ذلك الذي انقضى وفات أو الذي لم يحن بعد. يذهب الإنسان إلى السينما من أجل الخبرة الحياتية لأن السينما قادرة، أكثر من أي فن آخر، على توسيع وإغناء وتثبيت الخبرة الواقعية للإنسان، وهنا تكمن قوتها الحقيقة وليس في "النجوم" أو المواضيع المثيرة والمغرية أو تقديم المتعة.

بماذا يتلخص عمل المؤلف في السينما؟ بشكل افتراضي يمكن تحديده على أنه نحت في الزمن. تماماً مثلما يأخذ النحات قطعة المرمر وينقاد بإحساسه الداخلي لملامح عمله المقبل فيلقي بكل ما هو غير ضروري، كذلك السينمائي يتناول "صلصال الزمن" التي تحتوي على كل كمية هائلة لا حصر لها من الوقائع الحياتية، ويختار منها، ثم يحذف ما لا ضرورة له ليُبقي فقط على ما يجب أن يكون عنصراً لفيلم المستقبل وجزءاً من الصورة السينمائية.

يقال إن السينما فن تركيبي قائم على اشتراك عدة فنون أخرى مثل الدراما والنثر والرسم والموسيقا والتمثيل، لكنه يتضح أن هذه الفنون من خلال "اشتراكها" توجه ضربة مريعة للسينما التي قد تتحول عندئذ إلى خليط انتقائي، وفي أحسن الأحوال إلى هارمونية وهمية يصعب العثور فيها على روح السينما الحقيقية لأنها تموت في تلك اللحظة بالذات. لا بد من الإقتناع مرة واحدة وإلى الأبد بأن السينما لا يجب أن تقوم على مجرد اشتراك بسيط بين مبادىء الفنون الأخرى المختلطة، وبعد ذلك يمكن إيجاد حل للسؤال المتعلق بتركيبية الفن السينمائي.

إن الصورة السينمائية لا تنشأ من المزج بين سير فكرة أدبية وتشكيلية لوحة ما، فالذي يتكون وقتها إنتقائية متحذلقة وغير معبرة، كذلك لا يمكن أن تحل قوانين الزمن المسرحي مكان قوانين الحركة وتنظيم الزمن في الفيلم.

السينما هي الزمن بشكل واقعة. أعود لأُذكر بهذا من جديد، ويبدو لي أن الوثيقة السينمائية هي السينما المثالية، حيث لا يهمني أسلوب التصوير فيها وإنما طريقة إعادة بناء الحياة وخلقها.

ذات مرة قمت بتسجيل حديث عابر على مسجل صغير، وكان الناس يتحدثون دون أن يعرف أحد منهم أن حديثهم يُسجل. فيما بعد استمعت إلى ذلك الحديث وقلت لنفسي أنه "مؤدى" بشكل عبقري، ثمة منطق ملموس تخضع له الشخصيات والعواطف، ثم كيف كانت تعلو أصواتهم فجأة، ولحظات الصمت تلك التي لم يكن ستانسلافسكي نفسه قادراً على تبريرها، في حين يبدو أسلوب هنمغواي متكلفاً عند مقارنته بأسلوب "بناء" الحوار هنا.

أعتقد أن الحالة المثالية للعمل على فيلم ما تكون عندما يأخذ المؤلف ملايين الأمتار من الأشرطة السينمائية المسجل عليها بشكل متتابع، ثانية بعد ثانية ويوماً بعد يوم حياة إنسان منذ ولادته وحتى وفاته. (هذا على سبيل المثال)، وبعد المونتاج يحصل المؤلف على فيلم طول ٢٥٠٠متر، أي ما يعادل ساعة ونصف تقريباً. (ومن الممتع أن نتصور وجود ملايين الأمتار لدى مخرجين مختلفين وكيف سيقوم كل منهم بصنع فيلمه الخاص، فإلى أي مدى ستكون هذه الأفلام مختلفة؟).

ومع أن إمكانية الحصول على هذه الكمية من الأشرطة السينمائية غير متوافرة في واقع الأمر، إلا أن شروط العمل المثالية ليست مثالية ويجب التطلع إليها والسعي من أجلها.

ومن أجل اختيار هذه الوقائع المتتابعة وتوليفها لا بد من معرفة ورؤية وسماع كل ما هو موجود بينها وإدراك صلات الوصل القائمة داخلها. هذه هي السينما، أما في حالة أخرى فإننا ننحرف إلى طريق الدراما المسرحية المألوفة وخلق بناء قصصي إنطلاقاً من الشخصيات المتوافرة.

إن السينما قادرة على تشريح أية واقعة منتشرة في الزمن واختيار ما يحلو لها من الحياة. وتتلخص فكرة السينما ومعناها في التعبير عن المواجهة القائمة بين الإنسان وبيئته الأبدية، وفي اختياره من بين عدد لا يحصى من الناس العابرين قربه وبعيداً عنه، والتعبير عن علاقته بالعالم.

ثمة مصطلح تحول إلى بديهية متداولة وهو "السينما الشاعرية"، ويقصد بها السينما المتميزة بصورها الفنية والبعيدة عن الوضوح الواقعي. وكقاعدة فإن

"السينما الشاعرية" تولّد الرموز والإستعارات وأشكالاً أخرى مشابهة، لا علاقة لها على الإطلاق بالصورة الفنية الحقيقية والمعبرة التي تميز السينما بطبيعة الحال.

وأود هنا أن أقوم بتدقيق مهم. فإذا كان الزمن في السينما يُقدم بشكل واقعة، فإن الواقعة تقدم بشكل الرصد المباشر والمتواصل لها. إن الرصد يمثل البداية الرئيسية المكونة للسينما.

نعرف جميعاً ذلك النوع التقليدي من الشعر الياباني القديم والمسمى (هوكو)، وكان إيزنشتاين قد أورد أمثلة عنه:

الدير القديم.	صمت في الحقل.
القمر البارد.	طارت الفراشة.
الذئب يعوي.	حطت الفراشة.

في كل من هذه الأسطر الثلاثة وجد إيزنشتاين كيف يمكن لثلاثة عناصر متفرقة أن تقدم بتمازجها انتقالاً إلى نوعية جديدة. ولقد أثار الهوكو اهتمامي بنقائه ورقته ورصده للحياة. إن دقة هذا الرصد وحذاقته تدفع حتى ذوي التلقي المتحفظ إلى الإحساس بقوة الشعر وإدراك الصور الحياتية التي التقطها المؤلف. ومع أنني حذر جداً فيما يتعلق بمناظرة السينما مع الفنون الأخرى، إلا أنه يبدو لي من خلال المثال الشعري السابق، أن الشعر أقرب الفنون إلى طبيعة السينما.

تولد شاعرية الفيلم من الرصد المباشر للحياة. أعتقد أن هذا هو الطريق الحقيقي للشعر السينمائي، لأن الصورة السينمائية تمثل رصد الواقعة المتدفقة في الزمن.

هناك فيلم بعيد تماماً عن مبادىء الرصد المباشر، وهو فيلم (إيفان الرهيب) الذي أخرجه إيزنشتاين. هذا الفيلم يشبه بمجموعة حرفاً هيروغليفياً كبيراً، بل إنه يتألف فعلاً من حروف هيروغليفية مبهمة كبيرة وصغيرة ودقيقة. قد سمعت مرة أن إيزنشتاين نفسه سخر من هذه الهيروغليفية. ومع ذلك يبقى الفيلم قوياً ومدهشاً بفضل بنائه الموسيقي والإيقاعي، وتناوب اللقطات والمشاهد، والتآلف والإنسجام بين الصوت والصورة. ومن هذه الأمور المنفذة بدقة وحزم يتكون التأثير المقنع لفيلم (إيفان الرهيب) الذي ترك عندي انطباعاً مبهراً، خصوصاً من ناحية إيقاعه. أما فيما يتعلق ببناء الشخصيات وتركيب الصورة الفنية فإنه يبقى قريباً من المسرح

الموسيقي، وهذا ما يجعله إنتاجاً غير سينمائي بوجهة نظري. أما الأفلام التي أخرجها إيزنشتاين في العشرينيات، مثل (المدرعة بوتيمكن). فهي مختلفة تماماً.

إن الصورة السينمائية، في جوهرها، عبارة عن رصد الوقائع الحياتية المتدفقة في الزمن المنظم بتناسب مع أشكال الحياة وقوانينها العامة. ويخضع الرصد للإختبار لأننا نحتفظ على الشريط السينمائي بما له الحق في أن يكون جزءاً من الصورة. وينتج بالتالي أننا لا نستطيع تجزيء الصورة السينمائية أو فصلها عن طبيعتها الزمنية. أي أنه لا يمكننا إلغاء الزمن المتدفق فيها. والصورة تصبح سينمائية بحق عندما يكتمل هذا الشرط الأساسي بحيث تعيش الصورة في الزمن ويعيش الزمن فيها، بدءاً من كل لقطة منفصلة.

وهكذا لا يمكن تقديم أية مادة "ميتة"، مثل الكرسي أو الطاولة أو الكأس مثلاً والمأخوذة في اللقطة بشكل منفصل، خارج إطار الزمن المتدفق. أي من وجهة نظر غياب الزمن.

ويتحدث المصور البولوني إيجي فوتيشك عن ارتباط الزمن "بدرجة حرارة القصة". وأكثر ما يهمه هي لحظة رصد التغير الذي يطرأ على المادة مع مرور الزمن. إن أكثر الجوانب أهمية في أعماله تكمن في قدرته على إيصال التغيير في الزمن، خصوصاً في أفلامه (إيرويكا) (الرماد والألماس) (الأم جانا).

إن التراجع عن الشرط السابق يؤدي مباشرة إلى إمكانية تحميل الفيلم بالعديد من خواص ووسائل الفنون المجاورة، والتي يمكن بواسطتها صنع أفلام مؤثرة حقاً، لكنها ستكون رجعية من وجهة نظر الشكل السينمائي لأنها تتجه إلى طريق منفصل عن طريق التطور الطبيعي لحقيقة السينما وجوهرها وإمكاناتها.

لا يوجد فن يمكن مقارنته بالسينما من حيث دقتها وقوتها وقسوتها. إننا نستطيع بواسطة هذه الخواص أن نعبر عن الإحساس بالواقعة والعوامل التي تعيش وتتغير في إطار الزمن، والذي يثير أعصابي بشكل خاص بعض النزعات التي تدعو إليها "السينما الشاعرية" المعاصرة، ومنها الدعوة للإنقطاع عن الواقعة وواقعية الزمن، وهذا سيؤدي بالنتيجة إلى تصنع وتفنن مزيف بالتعبير.

وتوجد الآن في السينما المعاصرة عدة نزعات أساسية حول تطور الشكل السينمائي، وليس من قبيل المصادفة أن يكون الشكل الذي يدعو للتوثيق والتاريخ

أكثر الأشكال تميزاً وجذباً للإهتمام، وهو يعد بالكثير فعلاً، ولهذا يطمح البعض لمحاكاته لكنهم لا يتجاوزون بذلك درجة التقليد الفاشل. إن فكرة الواقعية الحقيقية والتأريخ الحقيقي لا تكمن في التصوير باليد وبكاميرا مهتزة وصورة غير واضحة ولا تكمن كذلك في ثبات الكاميرا وعدم اهتزازها، ولكن في كون ما نقوم بتصويره قادراً على إيصال الشكل المحدد والفريد للواقعة المتطورة والمتغيرة. إن من أهم الشرطيات في السينما أنه يمكن للصورة السينمائية أن تتجسد فقط في الأشكال الواقعية والطبيعية للحياة المرئية والمسموعة.

وقد يسألني البعض: كيف نكون إذاً مع خيال المؤلف وعالم تصورات الإنسان الداخلية؟ كيف نجسد ما يراه الإنسان في أعماقه وجميع أنواع الرؤيا والأحلام الليلية منها والنهارية؟ أجيب قائلاً: هذه أمور ممكنة جداً بشرط واحد فقط. يجب أن تنشأ هذه الرؤية والأحلام، على الشاشة، مثل أشكال الحياة الطبيعية والمرئية بكل دقة ووضوح.

وعندنا يفعلون التالي: يصورون بعض الأحلام بسرعة بطيئة أو من خلال طبقات الضباب والدخان، ويلجأون إلى مؤثرات صوتية خاصة. إنهم يستخدمون وصفات قديمة. أما المتفرج الذي تعود عليها فإنه يتفاعل معها مباشرة: "آهه...إنه يتذكر... إنه يحلم...". إننا بواسطة طرق الخلط هذه لن نحقق الإنطباع السينمائي الحقيقي للأحلام والذكريات لا يجب أن تكون للسينما أية علاقة بالمؤثرات المسرحية.

ما هو المطلوب إذاً، إن المطلوب وبالدرجة الأولى، معرفة دقيقة للحلم الذي يتراءى للشخصية ومعرفة خلفية الحلم الواقعية والحقيقية، ورؤية كل عناصر الواقع التي تنعكس على طبقة الوعي المتيقظة وسط الليل، ثم يجب التعبير عن هذا كله والوصول به إلى الشاشة بدقة دون تعتيم أو تلاعب. وقد يسأل البعض مجدداً: وكيف نكون إذاً مع ما يتعلق بغموض الحلم وغرابته؟ إن ما يدعى "غموض" و"غرابة" الحلم لا يعني بالنسبة للسينما غياب الصورة الدقيقة، ومن هنا يتكون الإنطباع المميز الناتج عن منطق الحلم الخاص، ويكمن هذا الإنطباع في الغرابة والمفاجأة الموجودتين في تآلف وتعارض العناصر الواقعية التي يجب رؤيتها وعرضها بشكل دقيق للغاية.

إن السينما، بطبيعتها، ملتزمة بإظهار الواقع وليس بطمسه، وبالمناسبة فإن أكثر الأحلام أهمية وإثارة للخوف هي التي نذكرها تماماً بكل تفاصيلها الصغيرة.

أود أن أذكر من جديد أن الشرط الحتمي لأي بناء تشكيلي في الفيلم، والمقياس النهائي الهام له، يكمن كل مرة في الحقيقة الحياتية والوضوح الواقعي. إن نقاء السينما وقوتها لا يكمنان في حدة الصور والأشكال الرمزية، بل إن هذه الصور تعبر عن الخصوصية الفريدة للواقعة الحياتية.

يوجد مشهد في فيلم (نازارين) للويس بونويل، تدور أحداثه في قرية صغيرة يجتاحها الطاعون. والقرية صخرية وجافة، مبنية من الأحجار الكلسية. ماذا يفعل المخرج حتى يخلق إنطباع المرض والمعاناة والموت. نرى على الشاشة طريقاً رملياً تقوم على جانبيه بيوت ممتدة في العمق تجاه الجبل، لا تظهر السماء في اللقطة. يقع جانب الطريق الأول في الظل والجانب الثاني تحت أشعة الشمس، الطريق خالٍ تماماً. يظهر فجأة من عمق اللقطة طفل صغير يجر وراءه ملاءة بيضاء ناصعة، ويتقدم وسط الطريق مباشرة نحو الكاميرا التي تبدأ بالإرتفاع، وفي اللحظة الأخيرة، قبل أن تتغير اللقطة، تغطي مساحة الشاشة قطعة قماش أبيض ونتساءل: من أين جاءت؟ ربما كانت مجرد ملاءة تجفف في الشمس؟ لكننا نشعر هنا بقوة "نفحات الطاعون" التي التقطتها هذه الصورة كواقعة طبية.

مشهد في فيلم آخر لأكيرا كورا ساوا وهو (الساموراي السبعة). تنشب معركة في قرية يابانية بين مجموعة فرسان والساموراي السبعة، المطر يتساقط بغزارة وكل شيء غارق في الوحل والطين، ويرتدي الساموراي ملابس يابانية قديمة تكشف عن الأقدام العارية التي تلوثها الأوحال. يموت أحد الساموراي ويسقط على الأرض ونرى كيف يزيل المطر الغزير الأوحال والطين عن قدمه ويغسلها لتصبح بيضاء كالمرمر... والإنسان ميت؟ إنها صورة فنية ذات مغزى خاص، وهي في الوقت نفسه واقعة خالية من أي رمز. وربما كان الأمر مجرد مصادفة... ركض الممثل، سقط،مات، وأزال المطر الوحل عن قدميه، ثم يحدث أن نتلقى المشهد كإلهام من المخرج؟!

وبهذه المناسبة نتطرق إلى الحديث عن الميزانسين، والذي يعني كما هو معلوم، شكل انتشار الممثلين وتوزعهم وحركتهم بالنسبة لمساحة اللقطة.

ما هي وظيفة الميزانسين ؟

إن تسع حالات من عشر سوف تجيب على هذا السؤال بأن وظيفة الميزانسين تكمن في التعبير عن معنى الأحداث الدائرة وفقط. أعتقد أنه من غير الممكن التقيد بهذا التحديد.

في المشهد النهائي من فيلم (أعطوا زوجاً لآنا زاكو) يضع المخرج دي سانتس البطل والبطلة عند الطرفين المتباعدين لسياج ذي قضبان معدنية. إن هذه القضبان تقول بشكل مباشر إنهما زوجان محطمان، لن تكتب لهما السعادة وسيصعب اللقاء والإتصال بينهما، وينتج عن هذا أن خصوصية الحدث تكتسب معنى ساذجاً وسطحياً لأنها قدمت بشكل قسري ومبتذل بحيث يصطدم المتفرج "بسقف" أفكار المخرج، والمصيبة أن كثيراً من المتفرجين يستمتعون بهذا التصادم الذي يؤدي إلى انقضاء معاناة الحدث بهدوء بالإضافة إلى وضوح الفكرة التام دون إرهاق العقل والعينين، أو التأمل بروية فيما يحدث على الشاشة، هذا مع العلم أن القضبان والأسوار تكررت في أفلام كثيرة وكانت دائماً تعبر عن الشيء ذاته.

ما هو الميزانسين؟ وأعود وأذكر بما كتبت، وأستشهد بأفضل الأمثلة في الأدب.. المشهد الأخير من رواية (الأبله) لدوستويفسكي. يدخل الأمير ميشكين وروغوجين إلى الغرفة التي تخفي وراء ستارها جثة ناستاسيا فيليبوفنا المقتولة. يجلس الرجلان على كرسيين وسط الغرفة، أحدهما يقابل الآخر حتى تكاد تتلامس ركبتاهما. إن الميزانسين ينشأ هنا انطلاقاً من الحالة النفسية التي تخضع لها الشخصيات في لحظة معينة، ويعبر عن مدى تعقد العلاقة بينهما.

يجب على المخرج أثناء بنائه للميزانسين أن ينطلق من حالة الشخصيات النفسية، ويجد استمراراً لهذه الحالة وانعكاسها في كل البناء الداخلي والديناميكي للموقف، ومن ثم إرجاع هذا كله إلى حقيقة الواقعة المرصودة، وعندئذٍ سيجمع الميزانسين ما بين الوضوح والمعاني الحقيقية الصادقة.

فيما يتعلق بالسيناريو، يجب الأخذ بعين الاعتبار أنه مخصص أساساً ليتحول إلى فيلم، وبهذا المعنى فهو ليس أقل أو أكثر من "سلعة نصف مصنعة".

ليس من العدل أبداً اتهام المخرجين بأنهم يفسدون الأفكار المثيرة والهامة. إن هذه الأفكار غالباً ما تكون أدبية الشكل بحيث يضطر المخرج إلى تحطيمها بدرجة

معينة حتى يتمكن من تحقيق فيلمه. وتكمن فائدة الجانب الأدبي للسيناريو باستثناء الحوار، في لفت الإنتباه إلى المضمون العاطفي الداخلي للقطة والمشهد والفيلم ككل، والمساعدة على تلمس الجو العام. وعلى أية حال فإنني أعتقد أن السيناريو الحقيقي هو الذي لا يُفترض أن يُحدث بحد ذاته، أثناء القراءة، التأثير النهائي الحاسم، إذ تبقى الحسابات كلها قائمة على أنه سيتحول إلى فيلم وعندئذ فقط يتخذ صيغته النهائية.

تقوم أمام كاتب السيناريو عدة وظائف هامة يتطلب إنجازها وجود موهبة كتابة حقيقية، وأنا أقصد هنا الوظائف المتعلقة بالجانب النفسي حيث يتحقق التأثير المفيد والضروري حقاً للأدب على السينما، دون أن يؤدي إلى تشويه طبيعتها وخصوصيتها.

إن أكثر الأمور إهمالاً وسطحية في السينما الآن، تلك المتعلقة بعلم النفس، واكتشاف وفهم الحقائق العميقة للحالات التي تتواجد فيها الشخصيات. إنه أمر مهُمل ومستخف به، مع العلم أنه الأمر نفسه الذي يدفع الإنسان إلى التجمد وراء الطاولة في أشد الأوقات حرجاً، أو إلقاء نفسه من الطابق الثالث.

إن السينما تتطلب من كاتب السيناريو والمخرج معرفة عميقة لطبيعة الإنسان، ودقة متناهية لهذه المعرفة في كل حالة منفردة. وهذا يعني أن مخرج الفيلم يجب أن يكون قريباً في عمله لكل من العالم النفساني والطبيب النفساني، لأن العملية التشكيلية في الفيلم تعتمد بدرجة كبيرة على الحالة المعينة التي تخضع لها الشخصية الإنسانية في ظروف محددة. إن كاتب السيناريو يستطيع من خلال معرفته لحالة الإنسان الداخلية أن يؤثر على المخرج ويقدم له الكثير، خصوصاً فيما يتعلق ببناء الميزانسين.

يندر جداً أن نلاحظ في حياتنا، ولو لفترة زمنية قصيرة، توافقاً تاماً بين الكلمة والحركة، الكلمة والفعل، الكلمة والفكرة. إن الذي يحدث عادة أن كلاً من الكلمة والحالة الداخلية والحركة الجسدية، يتطور على مستوى مختلف، وهذه العناصر في علاقة تأثير متبادل فيما بينها بحيث تتوافق أحياناً وتصطدم بحدة أحياناً أخرى. لا بد من المعرفة الدقيقة والمتزامنة لكل ما يحدث على هذه المستويات، والأسباب المؤدية لذلك، وعندئذ فقط يمكن تحقيق ما هو متميز وصادق. والوصول إلى قوة

الواقعة التي سبق أن تحدثت عنها. إن الصورة التي أدعوها الصورة- الرصد، صورة الوضوح المطلق، تنشأ من توافق الميزانسين مع الكلمة المسموعة، ولهذا يجب أن يكون مؤلف السيناريو كاتباً حقيقياً.

عندما يتسلم المخرج نسخة من السيناريو ويشرع بالعمل عليه، سرعان ما يتضح أن ثمة تغيراً سيطرأ عليه لا محالة، مهما كان السيناريو عميقاً بفكرته ودقيقاً بمعانيه. إن السيناريو لا يتجسد أبداً على الشاشة بشكل حرفي وانعكاسي. لا بد أن يحدث تغير، ولهذا فإن العمل المشترك بين كاتب السيناريو والمخرج، عمل صعب تكتنفه صراعات وتنازلات، والفيلم القيم حقاً يمكن أن يتحقق أثناء العمل المشترك بين الطرفين، حيث تتداعى كل أفكارهما وتصوراتهما الأولية وتنشأ على "أنقاضها" قاعدة جديدة وهيكل جديد.

يقال إنه أصبح من الصعوبة بمكان التمييز بين عمل المخرج وعمل كاتب السيناريو. إن المخرج في الفن السينمائي المعاصر يطمح إلى التأليف أكثر وأكثر، وهذا أمر طبيعي، ومن ناحية أخرى فإن كاتب السيناريو مطالب برؤية إخراجية، ولهذا فإن الإحتمال النموذجي للعمل الذاتي على الفيلم، يكون عندما تتطور الفكرة بشكل عضوي، أي عندما يكتب المخرج بنفسه سيناريو الفيلم، أو عندما يشرع كاتب السيناريو بإخراجه.

إن العمل التأليفي الذاتي يبدأ من وجود فكرة أساسية ومبدئية، ومن الإحساس بضرورة التعبير عن شيء مهم. ويحدث أحياناً أن يجد المؤلف لنفسه زاوية نظر جديدة ويكتشف فكرة جادة، وعندئذ يجب عليه أن يجد الشكل "الملائم" لروح العمل وموضوعه، ولفكرته التي كان يحملها، بوعي أو دون وعي، طيلة حياته كلها.

إن من أكثر الأمور صعوبة بالنسبة للإنسان الذي يعمل في الحقل الفني أن يخلق لنفسه قاعدة خاصة به وأن يتبعها دون أن يخاف أشد الأطر فيها قسوة. من السهل جداً أن يكون الإنسان اصطفائياً، يتبع المواضيع والنماذج والصور المبهرجة الموجودة بكثرة في مخزننا الفني.

وأنا أرى بأن الشكل الصادق الذي تتجلى من خلاله العبقرية يتمثل بأن يتبع الفنان قاعدته وأفكاره ومبادئه بشكل مستمر دون أن يفقد السيطرة أبداً على تلك القاعدة وكل ما يعتبره حقيقياً.

إن العباقرة في السينما قلائل جداً.. إيزنشتاين، دافجنكو، بونويل، كوراساوا، فيلليني. لا يمكن الخلط بينهم إذ أن لكل منهم طريقه الخاص الذي يسير فيه،رغم ما قد يلحق بهم من سوء الفهم ونقاط الضعف والأخطاء، ولكن كل هذا من أجل الفكرة الواحدة، والقاعدة الواحدة.

يجب أن يكون الفنان هادئاً،وهو لا يملك الحق في أن يكشف بشكل مباشر عن قلقه واهتمامه. إن أي قلق لديه يجب أن يتحول إلى شكل أولمبي هادئ ومتزن، وعندئذ فقط يستطيع أن يتحدث ويعبر عن أكثر أفكاره حيوية.

في الآونة الأخيرة سيطرت على بعض السينمائيين فكرة تصوير الأشياء بشكل أكثر إثارة، فعمدوا إلى اللف والدوران هنا وهناك، فتارة يعلقون الكاميرا في الهواء وتارة يلهثون وراء خلفية غنية بتناسق وانسجام ألوان أوراق الأشجار في الخريف، ويضيعون عقولهم أمام الوجوه والأجسام والأشياء الجميلة ثم يسمون هذا كله: "الشكل الجديد"!! والنتيجة في آخر المطاف هي انهيار الفيلم، ليس لصعوبته وتعقيده، بل لعدم وجود موقف الفنان الواضح وأفكاره الخاصة به حول العالم المحيط. ربما يكون هناك موقف ما، وثمة "قلق" بشأن ما، وطموح للتصوير "بشكل أجمل"، ولكن هل هي مناسبة هذه المواقف بالنسبة للفنان؟ أليست الحقيقة أغلى ثمناً؟.

نحن الآن على وشك الإنتهاء من فيلم حول أندريه روبلوف. تدور الأحداث في القرن الخامس عشر ميلادي، وقد اتضح أنه من الصعوبة فعلاً أن يتصور الإنسان كيف كانت تسير الأمور آنذاك؟ ولذا اضطررنا للإعتماد على كل المصادر الممكنة من الفن والعمارة والآثار والمخطوطات والأيقونات. ولو كنا قد سرنا في طريق إعادة بناء التقاليد والعالم المرسومين فنياً حول تلك الحقبة من الزمن لكان قد نشأ واقع شرطي وأسلوبي لروسيا القديمة، واقع يذكرنا، بأحسن الأحوال، بلوحات ذلك العصر وأيقوناته. وهذا طريق باطل للسينما. لم أستطع أن أفهم أبداً كيف يمكن مثلاً بناء الميزانسين انطلاقاً من اللوحات الفنية؟ فهذا يعني خلق فن رسم متحرك، ثم الإستمتاع والتلذذ فيما بعد بسماع المديح السطحي: "آه...يا للإحساس بالعصر، ياللناس المثقفين..". إن هذا يعني قتل السينما.

إن أحد أهداف عملنا يكمن في إعادة بناء العالم الواقعي للقرن الخامس عشر، وتقديمه للمتفرج المعاصر بحيث لا يشعر "بالآثار" والغرائبية المتحفية في الملابس والعمارة وأسلوب الحياة. ومن أجل الوصول إلى حقيقة الرصد المباشر، أو بالأصح، الحقيقة "الفيزيولوجية" كان لا بد من الإستغناء عن الحقائق الأركيولوجية والإثنوغرافية. إننا نعيش الآن في القرن العشرين ولهذا فإنه من الصعب جداً إمكانية صنع فيلم عن مادة انقضى عليها ستمائة سنة، لكنني كنت وسأبقى على يقين تام بأنه من الممكن جداً تحقيق أهدافنا رغم كل الظروف الصعبة، وبشرط أن نمضي حتى النهاية على الطريق الذي اخترناه بدقة، وهذا يتطلب عملاً متواصلاً لدرجة لا نكاد نرى معها ضوء النهار.. ومن جهة أخرى ليس هناك أسهل من الخروج إلى أحد شوارع موسكو وجعل الكاميرا تصور.

ومع ذلك فإننا لا نستطيع إعادة بناء القرن الخامس عشر حرفياً، مهما تمعنا في دراسة كل آثاره، هذا بالإضافة إلى أننا نشعر به بشكل مختلف عن أناس ذلك العصر. إننا نتلقى أيقونة (الثالوث) لأندريه روبلوف بشكل مختلف عن معاصريه، ومع ذلك فقد استمرت حياة (الثالوث) وعاشت الأيقونة عبر العصور، عاشت في الماضي، وهي تعيش اليوم لتربط بين أناس القرن الخامس عشر وأناس القرن العشرين. من الممكن أن نتلقى (الثالوث) على أنها مجرد أيقونة أو مادة متحفية فريدة أو نموذج لأسلوب الرسم في عصر معين، ولكن من الممكن أيضاً أن نتلقاها بشكل مختلف، فهذه الأيقونة شاهد يشدنا إلى المضمون الإنساني والروحي الموجود فيه، وهو مضمون لا يزال حياً ومفهوماً بالنسبة لنا، نحن أناس القرن العشرين. وهكذا يتحدد فهمنا للواقع الذي أفرز (الثالوث)، وإنطلاقاً من هذا الفهم يتم إدخال ما سوف يطغي على الشعور بالغرائبية المتحفية والأعمال الفنية.

أنا أحب السينما كثيراً، وما زلت أجهل أشياء كثيرة: كيف سأعمل في السينما؟ ما الذي سأفعله لاحقاً؟ كيف ستسير أحوالي؟ وهل ستكون مطابقة بشكل دقيق لتلك القاعدة التي أحافظ عليها ونظام الفرضيات العملية الذي أتبعه؟ ثمة إغواءات كثيرة حولنا: الإغواء بالأفكار المتبعة، بالادعاءات الباطلة، بالآراء الفنية الغريبة..ومن السهل جداً تصوير مشهد ما بشكل جميل ليحظى بالثناء والتصفيق

مباشرة، لكن كل شيء يكون مهدداً بالإنهيار عندما يختار الفنان لنفسه طريقاً مماثلاً.

إن الفن السينمائي يتمتع بنفوذ هائل نستطيع من خلاله طرح أكثر مشاكل العصر إلحاحاً وتعقيداً، وربما على مستوى المشاكل التي كانت في القرون الماضية مادة للأدب والرسم والموسيقا. ويبقى الأمر المهم في البحث الدائم كل مرة عن الطريق الذي يجب على الفن السينمائي أن يتخذه لنفسه.

أنا على قناعة تامة، بأن العمل في الاستوديو قد يتحول بالنسبة لأي منا، إلى عمل غير مجد، لا أمل منه، إذا لم يدرك كل واحد منا، وبشكل دقيق، خصوصية هذا العمل، ولم يجد لنفسه مفتاحه الخاص لذلك.

* * *

ذكريات عن أندريه تاركوفسكي

كلمة عن صديق

فاديم يوسف*

عملت مع أندريه تاركوفسكي في تصوير ثلاثة أفلام ونصف، وأقصد بالنصف فيلمه القصير (المدحلة والكمان) الذي كان مشروع تخرجه من معهد السينما. لقد أمضيت معه فترة زمنية طويلة ورأيت كيف تشكلت بداياته. لا، لم أر فقط ولكن كنت مشاركاً له في كل هذا.. لقد كان لتاركو فسكي دور هائل في حياتي العملية والإبداعية، أما على الصعيد الإنساني فقد تعلمت منه أشياء كثيرة.

- أعطوني كاميرا وأفلاماً وسأذهل العالم!

قال أندريه ضمن مجموعة مكتظة وهائجة من السينمائيين في مدينة بولشف، ثم صمت وتأمل وتابع بعد وقفة تسودها أحاديث غريبة:

- لا، لن أذهل. لست بحاجة إلى شيء.

أعتقد أنه أذهل العالم وعلمنا شيئاً ما

والآن عندما تحكم الضرورة أن نذكر أولئك الذين ندرك أنهم لن يتوجهوا إلينا لأنهم لم يعودوا موجودين في هذه الحياة، نجد أنفسنا نعود إلى البداية....

أذكر بوضوح ذلك الرواق الضيق في استوديو موسفيلم، والشاب الأنيق الواقف في الزحام مرتدياً حلة رمادية ذات مربعات تكاد لا تظهر وربطة عنق معقودة بأناقة. لقد رأيته بعد ذلك لمرات لا تحصى في مواقع التصوير وهو

---

* مصور سينمائي سوفييتي شهير، تتميز أفلامه بالحرفية العالية والدقة في تجسيد الأفكار، وهو مدرس في معهد السينما بموسكو.

يرتدي سروال العمل وحذاء الفلاحين الطويل والسترة الشمعية الواقية من المطر، ينحني على الأرض الموحلة، يغوص في الطين، لكن هيئته عند اللقاء الأول هي أكثر ما يتداعى للذاكرة، وتوحي بالإنسان الصارم والأنيق، وهذه اللحظة تتمازج مع لحظة أخرى "ذات تفصيل خاص" انتبهت إليها أثناء لقائنا الأخير في ميلانو عام ١٩٨٣. لقد شاهدت ضمن أغراضه الأجنبية سترته القديمة المجتهدة التي كان يرتديها في موسكو. لم تكن توجد أشياء عابرة في خزانته ولم يجد من الضرورة تغيير كل شيء. لقد كان قنوعاً في هذا المجال، وربما ساذجاً، ولكن منطقياً. كان يوحي من خلال مظهره أنه يفضل الإحتفاظ بمسافة معينة وعدم اجتيازها بسرعة في علاقته مع الناس، وفيما بعد تبين أن أندريه يثق بالآخرين جداً، وأكثر من ذلك... أنه يقع تحت تأثير الغير بسهولة.

وكان يعاني من هذا الأمر، ولسوء الحظ كان يوجد من انتفعوا بذلك من خلال احساسهم باعتماده عليهم، كيف لا؟ وهو تاركوفسكي، الأسطورة بثباته واستقامته وعدم تنازله.

لقد كان تاركوفسكي مبدئياً ومتمسكاً بآرائه فيما يتعلق بالأمور الإبداعية، مما جعله قادراً على البقاء هو إياه حتى في أشد اللحظات صعوبة وتأزماً.

عودة إلى اللقاء الأول الذي لم يكن مصادفة. كان أندريه يبحث عني ليعرض التعاون في مشروع فيلم تخرجه، وقد علمت فيما بعد أنه كان عرض المشروع نفسه على سرغي أوروسفسكي! مخرج مغمور، بل إنه لم يكن قد أصبح مخرجاً بعد إذ كان يتوجب عليه إنجاز فيلم التخرج أولاً، يعرض التعاون على أوروسفسكي، أشهر مصور سينمائي في ذلك الوقت! ما هذا؟ جرأة أم شيء آخر؟ تعظيم للذات؟ أدركت بعدها أن هذا نابع من إحساسه بالمسؤولية الكبيرة تجاه عمله. كان يبحث في الفن عما هو حياتي وهام، وأراد أن يحول البحث إلى لقية.

فيلمنا الأول الصغير، الذي يبدو لي الآن ساذجاً إلى حد ما، منحني سعادة الإكتشاف الهائلة، وما كنا نحلم به في سنوات الدراسة بألا يكون عملنا مقتصراً على تثبيت أية صورة من خلال جهاز التصوير، ولكن أن نفهم شيئاً في الحياة ونعبر عنه ونحققه بشكل مفهوم، وقد منحني أندريه الأمل والإمكانية لتحقيق هذا الحلم في أفلامنا.

(طفولة إيفان) (أندريه روبلوف) (سوليارس)، إن كل عنوان يرتبط بالفرح وبشحنة من الذكريات، لكنه لا يثير الآن سوى الألم والحزن.

أذكر كيف ذهبت إليه حاملاً نبأ توفر عمل له. لقد أوقفوا في استوديو موسفيلم تصوير أحد الأفلام ويقترحون الآن تصوير فيلم عن قصة الكاتب فلاديمير بوغومولف بالإمكانات والوسائل المتبقية. كان أندريه مصراً على الإحتفاظ برؤيته الخاصة لقصة (إيفان)... بعد ذلك أحضر لي "الأسد الذهبي" الشهير الذي ناله في مهرجان البندقية عن فيلم (طفولة إيفان) وبسماحة شديدة تركني أحتفظ به لفترة.

الإخراج السينمائي ليس مهنة، ولكنه مصير يجب خوض الطريق إليه. لقد اجتهد تاركوفسكي بشكل خارق وناكرٍ لذاته. لم يخرج إلى السينما نبياً جاهزاً، كان عليه أولاً أن يتعلم الفن عند ميخائيل روم، ثم الحرفة في الاستوديو، كان بحاجة ماسة إلى الأصدقاء، وكان لا بد له من استيعاب الزمن في داخله، ذلك الزمن الصعب والرائع، سنوات الستينيات عندما بدأنا. كان يجب علينا أن نعيد طهي كل ما في داخلنا وأن نقلبه رأساً على عقب أكثر من مرة، قبل أن يدخل اللقطة ويصل إلى المتفرج.

كنا نذهب إلى التصوير ونحن على استعداد تام لدرجة أن أندريه كان يسمح لنفسه بألا يقف إلى جانب الكاميرا. كان يثق بالممثلين والمساعدين، بالإضافة إلى قدرته على التمييز والفصل بين ما هو مبدئي وأساسي، وما يمكن أن يوعز به لرفاقه أو لنفسه. لم ينظر في الكاميرا أبداً مع أنني كنت أرجوه ذلك، أعرف أنه بدل هذه القاعدة في وقت لاحق، لكن الوضع بالنسبة لنا كان كما ذكرت... ولست أذكر مرة واحدة بدا فيها خائب الأمل أثناء المشاهدة الأولى للمادة المصورة. كان تقويمه أعلى من تقويمي ، ونظرته عملية تماماً: سيبدو هذا طبيعياً بعد المونتاج. ومع ذلك لا يمكن اعتباره من الذين يُبهرون بسهولةٍ. كان يتمتع بخيال خصب لا حدود له، وكنت أعيده في أحيان كثيرة إلى أرض الواقع وظروف الإنتاج: "أندريه، لا يمكن تصوير هذا. دعنا نبحث عن درجاتنا المائة". كنا نبحث ونجد، وكان هذا مقياسنا الأعظم.

كان أندريه يطرح المهمات في درجاتها العظمى ويتمسك بها بولع شديد. وربما أن جوهر موهبة تاركوفسكي الإخراجية يكمن في قدرته على تحديد محيطه

والسير حاملاً صليبه الخاص، بالإضافة إلى إحساس وإدراك كل ما هو أساسي ولا يمكن تجاوزه أو تبديله.

كان بحثنا الإبداعي في أفلامنا عملية قاسية وصعبة ومؤلمة، لكنها كانت ممتعة أيضاً. إنها أفضل سنوات حياتنا، أفضل الأيام والساعات.

والآن لا تبارحني مشاعر الحزن عندما ترتبط ذكرى أندريه بألم الخسارة والفراق.. وعلى الرغم من وجود أشياء لم أتقبلها فيه، ولا ضرورة لإخفاء هذه الحقيقة لأنني أود أن أظل صادقاً معه كما كنت في حياته. وربما لهذا السبب بقينا أصدقاءً حميمين حتى النهاية رغم ما فرق بيننا فيما بعد من الأفلام والإهتمامات ونوعية الإحساس بالعالم وإدراكه. لم نعمل سوية بعد فيلم (سولياريس) لأسباب عديدة لا يوجد من بينها ما يحاول البعض إثارته الآن حول خصومة وخلاف كانت بيننا. إنهم لا يعرفون الحقيقة.

في عام ١٩٨٣ سافرت إلى ميلانو تلبية لدعوة الإتحاد الدولي لنقاد السينما، من أجل إلقاء محاضرة بعنوان "التقنية والإبداع". وفجأة عرفت أن أندريه قادم من روما للقاء المشاهدين بعد عرض (سولياريس). وبالطبع توجهت دون إبطاء لحضور اللقاء وقد سر أندريه كثيراً عندما رآني، خصوصاً وأنه لم يكن يعرف بوجودي في ميلانو. أجبرني على الصعود معه إلى خشبة المسرح والإجابة على بعض أسئلة الجمهور. وبعد انتهاء اللقاء قال لي: "كنت سأعود اليوم إلى روما، لكنني أستطيع البقاء إذا استطعت أن تتفرغ أنت...". وهكذا أمضينا يومين كاملين برفقة بعضنا بعضاً. قمنا بجولات في ضواحي ميلانو وزرنا أصدقاءه من السينمائيين الإيطاليين. كان الطقس ربيعياً والشمس دافئة والطبيعة الإيطالية أخاذة، وكان أندريه هادئاً وحزيناً ومستغرقاً بالتفكير. ربما أن لقاءه معي أثار ذكريات الماضي والمشاكل التي تثير قلقه الآن. دعاني إلى زيارة روما وأراد أن يريني (الحنين) الذي كان قد انتهى من إعداده، لكنني لم أستطع لأنه توجب علي أن أسافر. رأيت أندريه للمرة الأخيرة وهو يتوجه إلى الطائرة المسافرة لروما، وهو يلتفت حوله.

بعد مرور أشهر تحدثت معه على الهاتف في روما وشعرت من جديد باهتمامه وعاطفته الصادقة، وأدركت أن شيئاً لم يتغير بيننا في جوهر الأمر.

سألته ما الذي يعتزم تصويره، فأجاب: "بوريس غودونوف". وهكذا تلاقت اهتماماتنا وافترقت بشكل مدهش. كان سيخلق "بوريسه" الذي لن يكون مشابهاً لذلك الذي قُدر لي أن أقوم بتصويره.

(أندريه روبلوف). نصور مشهد غزو التتار، يجب أن تكون الحركة بطيئة "تصوير بطيء" لتعبر عن نظرات الأمير المذهول الذي مهد الطريق للأعداء حتى يدنسوا أرض الوطن... وفجأة أرى أندريه قادماً وهو يحمل عدداً من الإوزات، يعتزم إدخالها إلى اللقطة. كيف؟ لماذا؟ ما سبب ظهور هذه الإوزات؟ لم نتفق على شيء كهذا ولم نخطط له، واحتج كل شيء في أعماقي لأنني أعرف أن هذه الطيور الأليفة لن تطير، بل ستثير هرجاً ومرجاً بأجنحتها وتخلق الفوضى والإضطراب في اللقطة. وبما أنه لم يكن من عادتنا أن نتجادل في موقع التصوير فقد قمت بالتصوير وأخذ هو يطلق الإزوات أمام الكاميرا. فيما بعد، وعلى الشاشة، كانت الإزوات مثيرات للدهشة بضعفها وارتباكها على خلفية لقطة تصور الهجوم والدمار، وجاءت الصورة فنية وجميلة ومؤثرة للغاية.

لا أدري لماذا حملت لي ذاكرتي هذه اللحظة بالذات؟ أندريه لم يستطع حينئذ أن يفسر سبب وجود هذه الإوزات، واكتفى بالقول:

"هذا ضروري.... ضروري...."

* * *

هكـذا أعـرفــه

اركادي ستروغاتسكي*

كان مصير أندريه تاركوفسكي مؤلماً.

وهل حدث في التاريخ أن كان لإنسان موهوب حقاً، مصير عادي لم تتخلله الآلام والمعاناة؟

أولئك الذين عرفوه عن قرب وحالفهم الحظ بالعمل معه جنباً إلى جنب، كانت لديهم إمكانية أن يشاهدوا بأم أعينهم ويلمسوا، ليس فقط معاناته وعذابه خلال العمل الإبداعي ولكن غضبه ويأسه وثورته أيضاً خصوصاً عندما كان يصطدم في لحظات انطلاقه الطموح بعدم فهم الناس له وبشرور تعلقهم بالتفاهات وبمحدوديتهم، وهم الناس نفسهم الذين كان يفترض بهم أن يحاولوا فهمه ومساعدته وتأييده. لقد كان حازماً، وكان الفن بالنسبة له أعلى من أي شي آخر. لم يرحم غرور أحد ولم يخفف نفوره ممن لا يحبهم. كان يتشاجر، وعلى مستوى عال أحياناً، ولذلك فهم لم يصفحوا عنه، بل لم يصفحوا عن أحد. أندريه لم يفهم هذا ولم يرغب بذلك، لأنه كان يعرف قيمة نفسه ويعرف تماماً قيمة كل ما يتمسك به.

رن جرس الهاتف في البيت وجاء النبأ: "مات أندريه تاركوفسكي". كم أشعر بالحزن من أجله، بل من أجلنا نحن الذين بقينا في هذا العالم من دونه، هذا العالم بات فقيراً بغيابه.

أذكر في تموز عام ١٩٧٨، كان أندريه تاركوفسكي يصور فيلمه (ستالكر) بالقرب من مدينة تالين وكنت متواجداً هناك بصفتي أحد مؤلفي السيناريو. يعود

---

* كاتب وروائي سوفييتي- يكتب دائماً بالاشتراك مع أخيه "بوريس". ومن أبرز أعمالهما، رواية (نزهة على حافة الطريق) والتي اقتبس عنها فيلم (ستالكر).

أندريه من موقع التصوير مرهقاً يغالبه النعاس فنجلس سوية، نتابع العمل على السيناريو، نقوم بإلغاء مشاهد اتضح أنها غير ضرورية، ونضيف ما يبدو ضرورياً، وكان يحدث أحياناً أن نمضي الليل كله في النقاش، وفي محاولة للتفاهم والإتفاق. وعندما كنت أستيقظ في الصباح أجد أن أندريه قد باشر العمل في موقع التصوير.

ألفت الإنتباه إلى أنه قبل شهر تموز المأساوي ذلك، لم يكن أندريه قد شاهد بعد لقطة واحدة مما قام بتصويره، إذ كان ينتظر دوره بمعامل التحميض في استوديو موسفيلم. أذكر أنه انتابتني الدهشة، والفزع أحياناً إذ بدا لي أن العمل يسير هكذا، من دون متابعة مستمرة للنتائج مما قد يؤدي إلى بعض المشاكل لاحقاً، وبالفعل لقد حلت مصيبة، ومن ناحية غير متوقعة على الإطلاق. فأثناء تحميض الأفلام في المعمل حدث خلل في الآلات أفسد الأفلام كلها، وأذكر أن الضرر لحق أيضاً بجزء من فيلم (السيبريادة) لميخالكوف- كونشيلوفسكي. وبالطبع كانت الفضيحة.! بالنسبة لكونشيلوفسكي فقد تقبل الأمر بهدوء، إما لأن خسارته كانت طفيفة جداً، أو لأنه تم تعويضه مباشرة بتقديم النقود والأفلام الخام والفترة الزمنية الإضافية.

أما أندريه فوجد نفسه في وضع سيء لا مخرج منه عملياً. وككاتب فقد أحسست بحالته، فهذا يشبه (إذا لم يكن أفظع) أن يفقد الكاتب المخطوطة الوحيدة لعمله الجديد مع كل مسوداتها. والذي زاد الأمر سوءاً ان أندريه كان قد استهلك نصف ما لديه من الأفلام الخام و أنفق ما يقارب ثلثي الميزانية العامة للفيلم.

وفي اللجنة الحكومية للسينما رفضوا بأدب، وبشكل قاطع، تعويضه عن الخسارة، ثم لمحوا له عن استعدادهم للدفع بسخاء إذا ما هو أعرض عن هذا الفيلم وباشر بفيلم آخر. وبالطبع رفض أندريه العرض.

كانت أياماً صعبة بحق، أذكر كيف كان أندريه يعبر واجماً، في حين تجمد فريق التصوير فزعاً. وبالمناسبة فإن أحداً منهم لم يفكر بالرحيل ما عدا أقرب الناس وأحبهم إلى أندريه، المصور غيورغي ريربرغ، الذي ركب السيارة ورحل في اتجاه مجهول.

أما أنا فأصابني اليأس...

وفجأة ... وكانت هذه الـــ "فجأة" تحدث كثيراً مع اندريه تاركوفسكي، ظهر أمامي بعد أسبوع ونصف من هذه الحالة المرهقة، وهو مبتهج وسعيد. دخل إلى الغرفة وجلس على الكرسي وأسند قدميه إلى الحائط وسألني بصوت منخفض:

- أركادي، قل لي، ألن تشعر بالملل إذا أعدت كتابة "رحلتك" للمرة العاشرة؟
- الحق يقال إنني بدأت أشعر بالملل. أجبته بحذر.
- ما رأيك لو جعلنا (ستالكر) مؤلفاً من جزأين وليس من جزء واحد؟

لم أفهم للوهلة الأولى، مع أن كل شيء كان واضحاً. فمن أجل الجزء الثاني سيقدم الاستوديو مالاً إضافياً وأفلاماً ووقتاً أكثر، وكان يمكن تحقيق شيء بالفعل، ثم إنني وإلى ذلك الوقت بدأت أشعر بأن جزءاً واحداً لن يكون كافياً بالنسبة لأندريه، المحترف الخبير، حتى يتمكن من طرح أفكاره وما طرأ عليها من تطورات أثناء العمل.

- حسناً! (قال بحيوية أكثر) سافر إلى أخيك بوريس في لينغراد وعلى أساس أن يكون لدي السيناريو الجديد خلال
- عشرة أيام... لا داعي للوصف، اكتبا الحوار فقط، والأهم من ذلك أن يكون (ستالكر) مختلفاً عما هو الآن.
- وكيف يجب أن يكون؟
- لا أدري، ولكن إياك أن توجد روح لهذا اللص في السيناريو.

تنهدت بشدة. ما العمل؟ لا أعرف كيف كان يعمل مع كتاب السيناريو الآخرين، إلا أن طريقته في العمل معي كانت تسير على النحو التالي...

أحضر مشهداً جديداً كنا قد اتفقنا عليه في ليلة سابقة فيقول:

"كلا، هذا لا يصلح. يجب تعديله". أسأله: "حسناً، أخبرني أنت، ماذا نضيف وماذا نحذف؟" يجيب: "لا أدري. أنت كاتب السيناريو ولست أنا".

أقوم بالتعديل محاولاً التقاط ما يريده انطلاقاً من فهمي له. "كلا، هذا أسوأ بكثير، يجب تعديله ثانية". أتنهد وأجلس إلى الطاولة من جديد. "آهه، يوجد هنا شيء ما، لكنه ليس المطلوب بعد... ثم ثم هذه العبارة، إنها تبدو مقتضبة... حاول تطويرها". أحدق في هذه "العبارة" وبالفعل، إنها تبدو عابرة وكان يمكن ألا أكتبها إطلاقاً. أقوم بتعديلها، يقرؤها، يعيد قراءتها وهو يعبث بشاربيه، ثم يقول بشكل غير

حاسم: "آهه.. لا بأس! ستسير الأمور لوقت ما، ثمة ما يمكن أن نبدأ به... ولكن أعد كتابة هذا الحوار فهو يقف عالقاً بالنسبة لي مثل الحسكة في الحلق... اجعله مترابطاً مع المشهد الذي قبله وبعده...". "أليس مترابطاً؟". "كلا!". "ما الذي لا يعجبك فيه؟". "لا أدري، يجب إعادة كتابته..".

هكذا كنا نعمل على السيناريو الذي كان قد تمت الموافقة عليه منذ زمن ومن قبل جميع الجهات المسؤولة.

وبعد مرور عشرة أيام تماماً عدت إلى مدينة تالين وكان أندريه باستقبالي في المطار. وعانقني وسألني: "هل أحضرته؟" هززت رأسي بالإيجاب. وعندما وصلنا إلى المنزل أخذ المخطوطة مني وولج بصمت إلى الغرفة المجاورة وأغلق الباب خلفه جيداً. وقامت زوجتي وزوجته بالترحيب بي فوضعا زجاجة كونياك وبعض المأكولات (كان عيد ميلادي يصادف ذلك اليوم) إلا أن واحداً منا لم يتفوه بحرف ولم يتمكن من بلع لقمة واحدة.

انقضى بعض الوقت.. ربما ساعة. فُتح الباب وخرج أندريه. لم يكن وجهه يعبر عن شيء، وكعادته كان يعبث بشاربيه عندما يكون مشحوناً بالأفكار. نظر إلينا بشرود ... اقترب من الطاولة ، تناول شيئاً من الطعام وألقاه بفمه وأخذ يمضغه.. بعد ذلك قال وهو يحدق بنا:

"لأول مرة في حياتي، يكون لدي سيناريو خاص بي.."

في مساء الثالث من كانون الأول عام ١٩٨٠ كان لقاؤنا مع المسؤولين عن التوزيع حيث اجتمع في القاعة الضخمة أناس أُوكل إليهم أن يقرروا كيف سيتلقى الجمهور فيلم (ستالكر) وبناءً عليه، تحديد عدد النسخ التي يجب أن تطبع ليرى الفيلم النور.

كنت قد وصلت بعد انتهاء العرض، أثناء المناقشة، وكان أندريه يتحدث عن الفيلم وعن أسلوبه في العمل، كما أجاب على عدد من الأسئلة بدت لي مثيرة للفزع بسخافتها.

وفجأة، تعالى صوتٍ جهوري من الصالة: "كفى! من سيشاهد هذا الهراء؟!" تبعت ذلك ضحكات وعبارات مؤيدة. شحب وجه أندريه، التحمت أصابعه على شكل قبضات. حاولت ألا أنظر إليه وطلبت أن يُسمح لي بالكلام، إلا أنهم شرعوا

جميعاً بالخروج... الشيطان وحده يعلم إلى أين يخرجون؟ إلى حانة البيرة.. إلى ملعب البليارد.. إلى اللامكان.

بدأت أتكلم وأنا أراهم يديرون أكتافهم ويسيرون ببطء عبر صفوف المقاعد محدثين ضجة وجلبة في أحاديثهم وقهقهاتهم. أكتافهم كانت مختلفة لكنها بدت لي جميعها مكتنزة بالشحم مقززة، في حين ارتسم على وجوههم تعبير: "لا داعي!".

لم أعانِ في حياتي قط، مثلما عانيت في ذلك اليوم.

أذكر كيف نزلنا من المنصة، كانت أسنان أندريه تصطك، وكانت يداي ترتعشان لدرجة أنني تمكنت بصعوبة من رفع عود الثقاب لإشعال سيجارة.

اقتربت منا مجموعة من الرجال والنساء وهم ينظرون بقلق واضطراب وقال أحدهم بصوت منخفض: "لا تظنوا أننا جميعاً مثلهم.. كلا.. لقد فهمنا...".

وحددت كمية النسخ من الفيلم.

وكان نصيب موسكو بأكملها ثلاث نسخ؟!

ومع ذلك ففي موسكو وحدها، وخلال الأشهر الأولى من العرض شاهد فيلم (ستالكر) حوالي مليوني متفرج...

بعدها تم حفظ النسخ لعرضها في القاعات الخاصة.. وتم حجبها عن الجمهور تماماً.

* * *

لقاءات قصيرة، أحاديث طويلة

• كشتوف زانوسي*

استمرت لقاءاتي مع أندريه تاركوفسكي لسنوات عديدة. منذ أن بدأت أسافر إلى اتحاد السينمائيين في موسكو حتى أعرض أفلامي. وعندما شاهدت فيلمه الأول (طفولة إيفان) رأيت فيه مخرجاً يملك خطاً شخصياً متميزاً، وبعد ذلك شاهدت (أندريه روبلوف) الذي لم يكن مسموحاً بعرضه بعد، في إحدى الصالات المغلقة، وعندئذ أحسست أنني أعرف كل شيء عن هذا المخرج. وفي فترة لاحقة استقبلته في مطار وارسو مرحباً به باسم اتحادنا... وهكذا انقضت عشر سنوات من اللقاءات القصيرة والإتصالات الخاطفة. لم يكن تاركوفسكي يحب المهرجانات وإذا كان يظهر في أحدها فمثل النيزك. أما تعارفنا القريب فقد بدأ في وقت متأخر وعندما قادته ظروف العمل لإخراج (الحنين) في إيطاليا..

ثم اجتزت معه الولايات المتحدة بسيارة. ثمة مهرجان سينمائي يقام هناك، وربما كان الوحيد من نوعه في العالم بحيث يوفر للمشاركين رحلات مشتركة ويمنحهم إمكانية التعرف على طبيعة رائعة جداً، خصوصاً على حدود ولايتي كولورادو ويوتا. التقيت مع أندريه في لاس فيغاس، ومن هناك بدأت رحلتنا وكان برفقتنا لاريسا، زوجة أندريه، والناقدة السينمائية أولغا سور كوفا. توليت قيادة السيارة وانطلقت معنا سيارة أخرى تضم مدير المهرجان وبعض الأمركيين. وعند محطة التوقف الأولى جاء الأميركيون إلينا يتشوقون فضولاً لمعرفة عما كنا نتحدث

---

* كشتشوف زانوسي: مخرج سينمائي بولوني، من أفضل أفلامه، (حياة عائلية)، (عام شمس هادئة)، (الأمر).

بحرارة طوال الطريق. قلنا لهم إننا كنا نتحدث عن الحياة بشكل عام، لكننا لم نستطع أن نشرح لهم بالتفصيل.

وعند محطة التوقف التالية بالقرب من نصب ويلي التذكاري، كان وادي العمالقة، حيث صور جون فورد فيلم (الطراد الخيالي)، وتراهنت مع أندريه بشكل مازح من مناسوف يستخدم هذا المنظر الطبيعي في فيلمه القادم، قبل الآخر. ومن جديد جاء الأميركيون إلينا وسألوا إذا كان بإمكان أندريه أن يعلق على تصوير فورد لفيلمه الكلاسيكي في هذا المكان. أجاب أندريه إنه من المؤسف حقاً تصوير مثل هذا المشهد الميتافيزيكي في فيلم سيء عن النقود. تلقى الأميركيون الإجابة بحسرة واضحة. لكن الأمر كان سيان بالنسبة لأندريه مع أنه كان باستطاعته، ومن باب المجاملة، أن يقول إن (الطراد الخيالي) يمثل حدثاً مهماً بالنسبة للسينما الأميركية، وإنه يقدر هذا الفيلم عالياً... وإلى ما شابه من هذا الكلام. لكن الحقيقة أن الفيلم كان من نوع الوسترن، والنقود هي البطل الوحيد فيه. ومع الأسف، ربحت الرهان أنا عندما صورت مشهداً عند نصب ويلي في فيلمي التالي، أما أندريه فلم يتمكن من الرجوع مع كاميرته إلى هناك.

وفي مهرجان لاس فيغاس تقاطع فيلمانا مرة أخرى، (الحنين) و (الآمر). ثمة شيء مشترك بينهما ليس فقط من ناحية المضمون، بل وظروف العرض في المهرجانات. فعندما عُرض (الحنين) في مهرجان "كان" كنت عضواً في لجنة التحكيم التابعة للتجمع الديني الكاثوليكي- البروتستانتي،وحاولت جاهداً إقناع زملائي بأنه الفيلم الوحيد الذي يستحق الجائزة فعلاً، لكنهم رفضوا وأكدوا أن الفيلم ميتافيزيكي جداً ولن تفهمه الإنسانية التقدمية، وبدوره كان

تاركوفسكي عضواً في لجنة التحكيم بمهرجان البندقية، والتي منحتني جائزة عن فيلم (الآمر)... وهكذا تقابل الفيلمان في أمريكا وعُرضا على الجمهور الأمريكي الذي تلقاهما على نحو غريب جداً. أثناء عرض (الحنين) جلست بجوار أندريه ورحت أسأله عن الفيلم الذي كنت قد شاهدته مرة من قبل، سألته كيف تم تصوير المشهد الأخير في المعبد وكيف عالج مشهد الكابيتول في روما ولاحقته بالأسئلة حتى منتصف الفيلم ثم انتابني القلق فجأة ونسيت كل ما يتعلق بتقنيات التصوير، وهذا أمر نادر بالنسبة لأعصابي الباردة، لأن القليل جداً من الأفلام يمكن أن يمسني في أعماقي بجدية، بل ويدفع عيني عندما يحترق البطل في النهاية ويموت الآخر.

أثناء رحلتنا عبر أمريكا تحدثنا عن (القربان)، الفيلم الذي لم يكن موجوداً بعد، وكان أندريه لا يزال يفكر فيه ويكتب السيناريو ويضع المخططات، وقال إنه يريد تصوير مشهد حيث يجلس طبيب نفساني مشهور ويشرح لمريضه الذي أشعل النار في بيته كيف أنه مرهق، وان العديد من الحقائق العقلانية صبت في إناء واحد من أجل أن تثير لديه ردة فعل معينة....وكان يجب أن يجلس الطبيب وقد أدار ظهره للنافذة حيث كانت تتحرك في السماء غيمة سوداء كبيرة، لا يراها الطبيب، ولكن يراها البطل الذي ينظر إليه ويقول: "أنت لا ترى شيئاً....". هذا المشهد غير موجود في الفيلم الذي ينتهي بحضور عربة إسعاف سريع وأطباء نفسيين، وعنف..... نهاية مفتوحة لم تتم.

أحاديثنا لم تكن تدور حول الأفلام فقط ولكن حول كيفية تلقيها من قبل الجمهور الأمريكي. شاركنا في أمسيات كثيرة هنا،وكنت أقوم بدور المفسر، وهو الدور الذي لعبه البولونيون تاريخياً وبشكل طبيعي، إذ يمكن الإفتراض بأننا نفهم الروح الروسية أفضل من الغرب قليلاً، بالإضافة إلى قربنا للغرب أكثر من روسيا. وبالتالي فإن وجودي بدور جسر كان طبيعياً بالنسبة لي وضرورياً من ناحية الترجمة التي لم تكن كافية، خصوصاً وأن نفسية الإنسان الأمريكي كانت تمثل شيئاً لم يستطع أندريه أن يفهمه أبداً. وقد تذكرت شاباً سمع أندريه يتحدث عن الفن ورسالة الفنان والإنسان فشاهد فيه منقذاً روحياً على الفور، (والحاجة إلى المنقذ الروحي في أمريكا ملحة جداً)، وسأله بسذاجة: مستر تاركوفسكي، ماذا يجب أن أفعل حتى أصبح سعيداً؟ هذا السؤال عادي جداً بالنسبة للأمريكي، أما أندريه فصعق. قطع الحدث وسألني: ماذا يريد هذا الشخص؟ لماذا يطرح مثل هذه الأسئلة السخيفة؟. حاولت أن أوضح لأندريه أنه قاس جداً تجاه هذا الشاب ولا داعي لأن يغضب منه، بل ليحاول تقديم إجابة إيجابية... فقال أندريه: ولكن كيف أستطيع أن أقول له شيئاً إيجابياً، ألا يعرف هو نفسه لماذا يعيش؟.. قلت له: تصور أنه لا يعرف فعلاً، قل له شيئاً واضحاً بالنسبة لك.. هزّ أندريه كتفيه وقال: يجب أن يفكر بنفسه ويحاول إيجاد سبب لوجوده كإنسان وتحديد الدور الذي يجب أن يؤديه في هذه الحياة. أما السعادة فهي إما أن تأتي أو لا تأتي.... كان هذا واضحاً بالنسبة لي، أما بالنسبة لذلك الشاب فقد تطلب الأمر أكثر من عشر دقائق حتى يصحو من الصدمة لأن الكلمات التي سمعها من أندريه كانت غرائبية جداً، بالإضافة إلى أنه يصعب عليه إدراك الحقيقة الأساسية بأن الوجود يمكن أن يكون مشكلة بحد ذاتها

ويجب على الإنسان أن يفكر عميقاً بهذا الوجود الذي يُلزمه بأشياء معينة... كل هذه الأمور لا يمكن إدراكها بواسطة أسلوب التفكير الأمريكي البراغماتي...

استمرت هذه الأحاديث التي تمزق الروح حتى وقت متأخر من المساء. بعد ذلك تحدثت مع أندريه وحاولت أن أشرح له بأن كلمة السعادة الأميركية (هابنس) تختلف عن نظيرتها الروسية (شاستيه). إن الكلمتين متقابلتان في القاموس، لكن كل واحدة تعني شيئاً مختلفاً، وعلى سبيل المثال توجد شركة طيران أسسها أوناسيس وتربط أوروبا بأمريكا، ويرفع أحد إعلاناتها الشعار التالي:"لكل من هو سعيد". وهذا لا يعني أبداً أن كل واحد من ركابها له قدر سعيد، وإلا كان يتوجب على الشركة أن ترفض الأيتام والأرامل. لكن يعني أن كل من يجلس على مقعد وثير ويشرب الشاي أو القهوة ولا يشعر بالحر أو البرد هو إنسان سعيد. السعادة بالنسبة لهم هي الراحة العادية، وبالطبع فإن الإنسان الذي نشأ على قناعة مماثلة سيشعر بالغرابة عندما يسمع أن السعادة أمر مختلف ولا يجب السعي وراءها، بل يجب ممارسة أمور أكثر أهمية من البحث عن الرفاهية الشخصية.

لقد كانت لقاءات مسلية ومفرحة، ثم حان وقت اللقاءات الحزينة. شاهدت أندريه في روما لمرات كثيرة ورأيته كيف يعيش في إيطاليا ومع الوقت يحب هذا البلد، مثل كثير من الروس. أحب إيطاليا كما لم يستطع أن يحب فرنسا أبداً، مع أنهم كانوا يحبونه هناك كثيراً ويحترمونه ويقرأون له. لكن العقلانية الديكارتية كانت صعبة بالنسبة له وكان يرفضها ويرفض الدور الشوكي للعقل ووجوده المطلق في كل حركة وفعل وفكرة، وبراغماتيته القاسية، كل هذا كان يزعجه ويثير نفوره. أما في إيطاليا، حيث يسود جو الغريزة والطيبة الإنسانية التي تتغلغل في الثقافة الإيطالية، فكان يشعر بنفسه حراً وطبيعياً. لقد قابلت أناساً في إيطاليا كانوا يفهمونه بشكل أفضل من الفرنسيين والسويديين، مع أنه قد يبدو هذا البلد الإسكندنافي، بحكم "موقعه الشمالي" قريباً إلى روسيا، لكنه كان بعيداً عن أندريه بسبب بروتستانتيته البوريتانيه واختلاف فهم الحياة والعالم فيه.

لقاءاتنا الأخيرة كانت بمثابة لقاء طويل متقطع ولكن منته. عندما قرر أندريه البقاء في الغرب تحدثنا كثيراً عن حياته ومستقبله، فالعالم في الغرب مختلف وله قوانينه الخاصة، حيث لا توجد حكومة تحرص عليك ويجب أن ينتبه الإنسان لمصيره ويكون مسؤولاً عنه ويحرص على موضوع التأمين بوجه خاص بالإضافة إلى أمور عملية أخرى، وأثناء الحديث رأيت أن هذه الأمور غريبة بالنسبة له،

بعيدة وغير ممكنة. ولم تكد تمضي سنة واحدة حتى اتصلت بي لاريسا وقالت إنهم وجدوا سرطاناً لدى أندريه وسألت هل يمكن التأمين على الحياة في هذه الحالة.... بالطبع كان الوقت متأخراً جداً ولا توجد فرصة لأي تأمين. لكن أندريه كان محقاً، لقد هب لمساعدته عدد كبير من الناس بحيث لم يعد بحاجة لتأمين، وكل هذا بفضل الكرم والطيبة الإنسانية والرغبة المخلصة لتقديم العون. وفي بداية العلاج عاش أندريه في شقتي بباريس ثم نقلوه إلى المستشفى، وقد قابلته مرتين بعد خروجه القصير من المستشفى حيث سافر إلى إيطاليا وأستأجر فيلا على البحر وبدأت صحته بالتحسن وزاد وزنه بمقدار كيلو ونصف مما كان سبباً للفرح وانتعاش الأمل. آخر مرة رأيته فيها كانت في شهر كانون الأول، قبل وفاته بأسبوعين، وفي باريس أيضاً. كان قد تلقى العلاج الكيميائي وكان شاحباً ونحيفاً بشكل مخيف، ومع ذلك تابع حديثه عن المستقبل والأفلام التي سوف يصورها بحيث خيل إلي عندئذ أن هذه اللحظات قد جاءت فعلاً. ولكن كان كل شيئاً غامضاً بعد... إما أن يقتله هذا العلاج الكيميائي، أو ينتصر هو على المرض.

تحدث عن أفلام لم يتمكن من تصويرها، عن سيناريو (الهوفمانيانا) الذي كتبه في الماضي، وتحدث أكثر عن فيلم محوره شخصية القديس انطونين بادوانسكي، وأعتقد انه لم يكن مهتماً بهذه الشخصية التاريخية تحديداً، ولكن بمفهوم القداسة وازدواجية الروحي والجسدي في الإنسان. لقد وصف نفسه مراراً بكلمة كانت تثير دهشتي، وهي "الآثم"... كلمة نادراً ما يستخدمها أحد بإرادة طيبة، أما هو فكان يردها إلى نفسه ويعترف بنقصان أفعاله. إن الإثم المعذب الذي يرتكبه الإنسان المعاصر يكمن في غرورة النابع من وهم أنه حر وسيد مصيره الذي لا يهدده أحد. المرض وحده يسمح برؤية هشاشة بداياتنا... وعندما أدركه الوهن الشديد توقف الحديث وخرجنا جميعاً من الحجرة، ثم دعانا إليه بعد لحظات وطلب أن نبقى بجانبه...

لقد تمنينا أنه سيقدم المزيد إلينا وإلى العالم، ومع أنه ترك مجموعة رائعة وفريدة من الأفلام بحيث يمكن التكهن بأنه عبر عن نفسه كاملاً بمعنى ما، وحقق ما قد وهب له، إلا أنني أفكر أحياناً ماذا كان بوسعه أن يقدم لنا أيضاً...

* * *

كل يوم مع تاركوفسكي

• لارس أولف لوتفال[1]

في اليوم الأول حطم أندريه تاركوفسكي زجاجة شامبانيا على سكة الشاريوه، وفي اليوم الأخير أنشد أغنية شعبية مع فريق التصوير.

هذه بعض يوميات فيلم (القربان) الذي استغرق تصويره ستين يوماً، مجرد كتابات دون أية نظريات فنية وتحليلات مبهمة.. فقط سحر المعجزة والعمل.

- الثلاثاء ٣٠ نيسان عام ١٩٨٥، استوكهولم...

صباح بارد ومثلج والريح تعصف بشدة. التجمع في ممر استوديو المركز السينمائي. وجوه مرهقة ومنبسطة. ثمة حيرة. إنه يوم التصوير الأول مع أندريه تاركوفسكي الذي يجوب المكان مرتدياً بزة عمل مُضرّبة وإلى جانبه المترجمة الشقراء.

مكان له وقع مؤثر: فيلا وسط المستنقعات. من الصعب اختيار منظر يمكن تذكره أكثر من الذي رأيناه بعد سفر ساعة بالميكروباص. سقف شبه منهار، زجاج مهشم، لوحات فظة على جدران الجص المنسلخ.

تاركوفسكي يتفقد المكان بخطوات واثبة، يتأمل برضى واضح السقوف شبه المنهارة والأرضية المبللة ذات التراب.

الدوبل الأول: لقطة عامة مع حركة. إرلند يوزفسن ينام على سرير حديدي متدثراً بغطاء قذر، يستيقظ ويرى ما بين الحلم واليقظة انعكاس صورته على سطح المستنقعات. تتحرك كاميرا تاركوفسكي ببطء شديد، فالطريق أمامها لا يزال طويلاً..

(١) المحرر الرئيسي في مجلة "الفيلم السويدي"، عمل مع تاركوفسكي أثناء تصوير فيلم "القربان".

سفن نيو كفست، مستنبىء الشاشة، يوزع الإضاءة ويختار نقط التصوير المثلى من أجل تحقيق النتيجة التي يريدها تاركوفسكي.

يعثر تاركوفسكي على فراشة ميتة فيحملها بيديه الباردتين بحذر شديد ويضعها على سطح الجليد الذي سيتم تصويره، حيث توجد زجاجة .فودكا فارغة، بقايا ضيوف متطفلين، وفي الأعلى لوحة جدارية للملاك جبريل وهو يدفع آدم وحواء خارج بساتين الجنة.

تحضيرات عديدة. مشهد الحلم، الكاميرا موجهة إلى الأرض القذرة الغارقة في برك الماء الصغيرة . تاركوفسكي ينشر جرائد قديمة وصوراً من كتاب المستكشف السويدي القطبي نورد نشلد، ويرمي في برك الماء قطع نقود معدنية غريبة، وتسير الكاميرا فوق كل هذا.

"هل يجب أن ترمز هذه المواد لشيء معين؟" أحدهم يسأل. "ترمز؟" – يتساءل تاركوفسكي مبتسماً– "لا تسألوني، من أين لي أن اعرف... إنها نسيج الحلم...".

تتابع المشاهد معقد، حركة بطيئة لكاميرا تصور وجهة نظر ذاتية لأرلند الذي يهذي باحثاً عن ابنه الصغير المختفي. حلم قاتم ومعذب مثل كل ما يحيط بنا الآن. اللقطات الأخيرة في المشهد: أقدام الصبي العارية، النار، الثلج، باب الكوخ الذي يُفتح بقوة.

فريق التصوير يحلم بقهوة ساخنة وتاركوفسكي يريد أن يتابع التصوير، لكن الفريق "ينتصر".

من الصعب أن يُبعد أحد انتباه تاركوفسكي عن العمل، إنه متعطش للاستمرار بالتصوير، يتحقق من التفاصيل الصغيرة بدقة متناهية، مزاجه في حالة جيدة، وهو محب.

المشهد الأخير جيد. يفرك تاركوفسكي يديه تعبيراً عن رضاه، فالبيت والحديقة المهملة وبحر القاذورات... هذا ما كان بحاجة إليه.

– السبت ٤ أيار ١٩٨٥، غوتلاند...

يقول تاركوفسكي، ومساعدته تترجم: "يجب أن نعقد اتفاقاً سرياً مع الطبيعة حتى تساعدنا أثناء التصوير".

يتفقد البيت في نورسولمن. إنه مهتم بكل شيء، صور الملائكة، ارتفاع اللوحات، أشكال الجذوع ، وضع القوارب المسحوبة من الماء ، يقوم بإصلاح السياج... إنه يشبه عصفوراً يتحرك طوال الوقت، في كل اتجاه.

- الأحد ٥ أيار ١٩٨٥، غوتلاند..

في الصباح الباكر ألتقي ومديرة الإنتاج مع ارلند يوزفسن الذي كان قد ارتدى ثياب الدور، نجلس في صالة الفندق ونتحدث، يدخل تاركوفسكي، يبتسم، يداعب رأس أرلند ويقول له: "أرجو أن تكون قد أمضيت الليل كله في هذه الثياب..". هل يمزح أم لا؟ غير مفهوم!

الطقس بارد وجاف ودائرة الأحوال الجوية وعدت بصحو لا ضرورة له اليوم على الإطلاق، وتتذكر مديرة الإنتاج ما كان يقوله انغمار برغمان في شبابه، عندما كانت تعمل معه: "كان يسير إلى الأمام وإلى الخلف، ثم يوجه حديثه إلى جوف الأرض صائحاً: إنني أستبدل يوماً من حياتي بالطقس الذي أحتاجه الآن! لكنه كبر الآن ولم يعد يرمي مثل هذه الكلمات ومع ذلك فالطبيعة تساعده في أحيان كثيرة".

تخبرنا المترجمة أن تاركوفسكي هتف إلى موسكو وتحدث مع كلبه. وبالطبع تحدث مع جميع أفراد أسرته، إنه يحب ابنه لدرجة العبادة. ولم تبدُ لأحد فكرة التحدث مع الكلب بالهاتف مضحكة.

- الإثنين ٦ أيار ١٩٨٥، غوتلاند

نستيقظ في الرابعة والنصف صباحاً حتى نبدأ التصوير في السادسة، ثم يتضح أن هذا الموعد متأخر بالنسبة لليالي الشمال البيضاء. لا يمكن تصوير المشهد الصباحي. تاركوفسكي يهز رأسه وينحنح، ونلاحظ أن هذا هو المؤشر الوحيد لعدم رضائه.

تصوير مشهد آخر. ثمة عمود حجري قرب البيت، ومن أجل الحصول على ظل له يقوم المساعد بسكب الماء القذر على العشب الذي يجب أن يبدو أسود. ويساعده تاركوفسكي.

تاركوفسكي يساعد دائماً.

- الثلاثاء ٧ أيار ١٩٨٥، غوتلاند...

نصل إلى موقع التصوير في الرابعة صباحاً. طقس معتم وريح معتدلة. وأثناء الرحلة الطويلة كاد النعاس يغلبنا (باستثناء السائق كما نأمل)، لكننا استيقظنا فزعين لدى مرور السيارة فوق حفرة في الطريق.

تاركوفسكي يشعر بالرضى. الإضاءة مناسبة. يتعجل تجهيز المشهد.

تاركوفسكي ونيوكفست كشقيقين توءمين، يفهم أحدهما الآخر بسرعة. لا أحد يشعر بمرور الوقت... نشعر بالبرد فقط، وتصبح مشاعر الصداقة تجاه تاركوفسكي أقوى فأقوى... لقد عرفناه الآن جيداً، رغم أننا لا نستطيع التفاهم معه بشكل مباشر.

يقول أرلند يوزفسن بعد أن يغير تاركوفسكي ميزانسين اللقطة لثلاث مرات: "تحدثوا عن تاركوفسكي كما تريدون، لكنه ليس عبداً لسمعته ولا يتشبث بلقيا محددة...".

- الثلاثاء ٢ تموز ١٩٨٥، غوتلاند...

الصيف، لكن الطقس بارد جداً في منطقة المستنقعات الجافة. يعمل الفريق جاهداً على تركيب الحائط الخلفي للبيت الذي يجب أن يحترق غداً. اخصائيان انكليزيان يحضران للحريق ويساعدهما السويديون.

وكعادته يظهر تاركوفسكي في كل مكان، يوافق، يرفض، يوافق...

- الأربعاء ٣ تموز ١٩٨٥، غوتلاند...

تم تأجيل الحريق بسبب الطقس. تجري البروفات على المشهد الصعب. يجب أن يحترق البيت وينهار وفي الوقت نفسه يفقد أرلند عقله. المشهد يتطلب معالجة شاملة من لقطة عامة إلى كبيرة ومن ثم إلى عامة، ويستمر لمدة ست دقائق وثلاثين ثانية، وسوف يتم تصويره بوجود ثلاث كاميرات. تستمر البروفات، وأثناء البروفة الأخيرة تتعطل سيارة الإسعاف السريع فيندفع إليها أربعة منا لنعرف ماذا حدث، ويتضح أن البنزين قد نفد... تقول مساعدة المخرج إنها على حافة انهيار عصبي أو سكتة قلبية، والحمد لله أن السيارة توقفت اليوم، لأن غداً لن تكون هناك إمكانية لإعادة التصوير.

إنها سعيدة، لقد استطاعت أن تتنبأ بأمر ما!

تاركوفسكي رائع، يتابع بروفات المشهد منذ أربع ساعات وهو يقف على قدميه دون أن تبدو عليه آثار التعب أو الضجر.

- الخميس ٤ تموز ١٩٨٥، غوتلاند...

سوف يتم اليوم تصوير المشهد الرئيسي في الفيلم والمحسوب بالدقائق والثواني. سبعة أشخاص مستعدون لحرق البيت، عشرات الأمتار من الأنابيب

امتدت في أنحاء البيت، حوض يحتوي على ١٤٠٠ ليتر من الكيروسين الخاص، شرائط كهربائية موصولة بكميات من المتفجرات، وكل هذا سيحرق البيت ويفجره في اللحظة المطلوبة، وقد غُطيت الجدران بمواد خاصة حتى لا تتحرق بسرعة وتم ربط خمسين قارورة غاز بنظام الأنابيب. ووقف على أهبة الاستعداد ثلاثة اطفائيين وسيارة إطفاء. وُضعت سكك الشاريوه، والكاميرات مشحونة ومستعدة.

تاركوفسكي يجري البروفات الأخيرة مع الممثلين الذين يرتدون معاطف وأحذية مطاطية.

أثناء الليل تم نقل قسم كبير من محتويات البيت بحيث تمضي النار على نحو رائع، وفق ما هو مخطط لها. كل شيء أُعد بدقة متناهية.

تجمعت الغيوم في السماء، الضوء يبدو مثالياً. الريح جنوبية شرقية، ولا توجد خطورة، تجمع دخان الكيروسين أمام الكاميرات.

الجميع يشعر بالقلق، ومساعدة المخرج التي تعطي توجيها عادة بصوت حلو مثل القبلة، تصرخ الآن إذا اجتاز أحد العلامة المشار إليها. وضع نيو كفست الكاميرا الجديدة الرائعة التي تم إصلاحها وإعدادها بعد عطب بسيط حدث في بداية التصوير، وهي كاميرا تتطلب دقة متناهية في استخدامها.

توجد ثلاث كاميرات. الأولى متحركة ويعمل عليها نيو كفست، والثانية مثبتة على دعامة دون أية حركة بانورامية، والثالثة احتياطية.

حانت اللحظة.

"احرق!".

ويضغط مسؤول التأثيرات الخاصة زراً يشبه زر لوحة المفاتيح الموسيقية، وتندلع ألسنة اللهب في البيت.

في قصيدة سويدية يوجد مقطع عن بيت "وسط النار". لم يكن بيتنا يقف وسط النار فقط، لكنه كان يعلو وسط عنان النار والدخان الأسود. صورة مذهلة، تدور الكاميرات، يتحرك الممثلون.

إنذار مفاجيء. ويصيح نيو كفست بمساعده يائساً: "بحق كل ما هو مقدس، الكاميرا الإحتياطية!". يهرع المساعد حاملاً الكاميرا ويجري التبديل بسرعة.

لقد حدث ما لم يكن يجب أن يحدث أبداً.. فقدت الكاميرا الرئيسية سرعتها. وتاركوفسكي عمل على إعداد المشهد ليتم تصويره بحركة تراجع طويلة وأجرى التدريبات لأيام عديدة...

يصعب وصف ما حدث بعد ذلك. الحدث الطارئ الفظيع، مع تحكم الممثلين الرائع بأنفسهم وهم يرتجلون وفق تعليمات تاركوفسكي بعد أن أصبح وقف النار مستحيلاً وذابت أسلاك نظام التأثيرات الخاصة من الحرارة... وصلت سيارة الإسعاف السريع مثلما كان مخططاً ولم يسمع السائق شيئاً ولم يعرف ماذا حدث. صراخ، بكاء، فوضى غريبة عمت المكان لبضع دقائق وتم تصوير المشاهد. هز نيو كفست رأسه بقوة، وتاركوفسكي يسعل ويسعل. لاعزاء لدينا. شعرنا بالقهر، كيف يمكن وصف مشاعرنا آنذاك؟ مشاعر أناس متفائلين عملوا طويلاً وبنكران لأنفسهم على تحضير مشهد كان يمكن أن يحرز نصراً رائعاً لكنه انقلب إلى فشل مؤلم.

معلومة لهواة الإحصائيات: كلف بناء البيت أكثر من نصف مليون كرون سويدي، واحترق برمته خلال عشر دقائق.

إنه المشهد الرئيسي في الفيلم ويجب أن يكون كاملاً وواحداً، وهذا يعني ضرورة إعادة تصويره، ولكن كيف؟!!

يصعب إضافة شيء آخر في وصف هذا اليوم. هرعت أنا، الكاتب الركيك، القليل الحركة، أحمل مرزاباً وأفك سكك الشاريوه، وأنقل أشياءَ من هنا وهناك، انهمك الجميع بالعمل كالملعونين، بمن فيهم الضعفاء جسدياً، لقد أرادوا أن يتخلصوا من يأسهم.

– الأربعاء ١٠ تموز ١٩٨٥، غوتلاند...

مكان قريب من المنارة، منظر رائع يذكر بالبراري المدارية الإفريقية. يوم دافئ، إضاءة جيدة وطقس مريح.

يتم تحضير لقطة عامة مع حركة، استمرار لمشهد الحريق. ينقلون ارلند إلى سيارة الإسعاف وهو يراقب ابنه يسقي الشجرة التي غرساها سوية، وتلحق الساحرة التي اسمها ماريا...اسم الحب... بسيارة الإسعاف وهي تركب دراجة سوداء. وكالعادة فإن تاركوفسكي أروع مايسترو يمكن أن نتصوره لكلِ ما يجري.

إنه يأتي بمزاج مشرق، يُجلس الصبي تومي على ركبته ويروي له قصصاً مختلفة بمساعدة المترجمة.

واليوم عرفنا أن البيت سوف يعاد بناؤه، وأن أفضل عمال الاستوديو في طريقهم إلينا من استو كهولم.

في منتصف النهار يقوم الجميع بقطف الأزهار الصفراء من المرج القريب، ليس لأنهم سعداء فقط، ولكن لأنه لا يجب أن تظهر في اللقطة أية علائم للصيف. تاركوفسكي يجمع الأزهار أيضاً. إنه لا يتعب الآخرين بالعمل دون أن يشترك معهم، وقد انضمت إلى العمل مجموعة من الأطفال طلاب المدارس الذين يقضون إجازتهم الصيفية.

تاركوفسكي يضع الحجارة البيضاء الصغيرة حول الشجرة وفق ما يريد. إننا نعرف الآن أنه بإمكانه إحداث أي تغيير في الطبيعة المحيطة إذا كان هذا يتوافق مع فكرته...

- الخميس ١٨ تموز ١٩٨٥، غوتلاند...

تاركوفسكي يجري المزيد من التدريبات على المشهد، المنزل ينهض مثل أبي الهول، لكن منظره تغير قليلاً وكأنه قد انكمش.

عمل دقيق، كل شيء محسوب بالمليمترات. منطقة الحدث محددة بدقه.

تاركوفسكي ينقل نجمات الدفران المعدة للتصوير، يصب الماء في بعض البرك، غير مفهوم كيف سيجد الممثلون أماكنهم وكيف سيجدهم المصور بدوره. ولكن لا داعي للقلق.. إنهم أناس محترفون.

أمسية موسيقية في الفندق، ونحن الذين يجب أن نحرق في الغد بيتاً آخر توجهنا إلى أسرتنا طلباً للراحة. الموسيقا تتدفق من النافذة المفتوحة مع هواء الليل الهادئ.

الاستيقاظ في الثانية صباحاً...

- الجمعة ١٩ تموز ١٩٨٥، غوتلاند...

نستيقظ في الظلام، ريح ليلية دافئة، إفطار على ضوء الشموع.

وفي موقع التصوير يجري تاركوفسكي المزيد من التدريبات مع الممثلين والمصورين. تبزغ الشمس ببطء من وراء البيت وتدفع الريح أمواج الخليج برفق. وتاركوفسكي يتابع العمل في كل مكان وبدقة متناهية.

وعندما نعتقد أن كل شيء أصبح جاهزاً يطلب سفن نيو كفست أن ننتظر ساعة أخرى خشية أن نحصل على ضوء معاكس.

ننتظر من الليل إلى الصباح. الجميع يتحدثون هامسين، ثم يعطي تاركوفسكي تعليماته الأخيرة. الموقف متوتر داخلياً وهادئ خارجياً.

لاس،مسؤول الحريق، يشعر بالقلق لأن الريح تسرع بالاتجاه الجنوبي الشرقي وإذا لحقت بالنار فسوف يتسارع كل شيء ولن يكفي الوقت لتصوير دوبلين للمشهد.

الانتظار يؤدي بنا إلى إهلاس عصبي، ويسأل تاركوفسكي هل يرغب المشاركون في إعادة التدريب للمرة الأخيرة، لكن الجميع يؤكد استعداده التام.

التعليمات الأخيرة تعطى همساً..

"خمس دقائق لبدء التصوير" يقول سفن نيو كفست.

نشبه جيشاً على وشك الهجوم. كل واحد يقف في مكانه بصمت مطلق، استعداد تام.

ويأمر تاركوفسكي: "احرق!".

ويحترق البيت. منظر رائع. لا وجود للتزييف. إنها دراما حقيقية. وتدور الكاميرا وتبدأ الأحداث، الكاميرا سليمة، لا أحد يفكر بأنه لا يوجد وقت للدوبل الثاني،كل شيء يسير بسهولة كبيرة.

في لحظة انتهاء المشهد يتوجب على جميع الممثلين العودة بسرعة إلى مواقعهم الأولى وتأدية المشهد من جديد، لكن

تاركوفسكي يصيح فجأة: "توقفوا مكانكم". إنه يرى صورة جديدة الآن... ويصيح بالممثلين: "ابقوا في اللقطة... تحركوا باتجاهنا ... إلى الكاميرا...".

وللمرة الأخيرة يصور نيو كفست البيت المحترق الذي ينهار في تلك اللحظة. إن الله يقف مع تاركوفسكي. هذا مؤكد.

"شكراً!".

تصفيق..

"رائع! عظيم!".

تنفجر الفتيات بالبكاء، بالإضافة إلى زوجة تاركوفسكي، لقد أمضين الأيام الأخيرة هنا بحالة توتر شديدة.

اندمجنا كلنا في رقصة لا يمكن تخيلها.. تاركوفسكي يحلق فوق البرك.. جو لا يمكن وصفه.

التقطت صور لفريق التصوير على خلفية جمرات حمراء يتصاعد الدخان منها. الجميع يشعر بالتوحد والفرح. عدنا إلى الفندق في السابعة صباحاً. انقضت خمس ساعات كبرهة خاطفة.

في ذلك اليوم، وعندما هبت العاصفة على الخليج وتساقطت قطرات المطر الأولى، كان تاركوفسكي يُنهي تصوير فيلم (القربان).

في الغابة الكبيرة تم تصوير الدوبل الحادي عشر والأخيرة للقطة الكبيرة لوجه ارلند. ألقى تاركوفسكي قبعته إلى الأعلى تعبيراً عن فرحه فعلقت بين الأغصان.

تم تصوير المشهد في حرج صنوبر وكان ارلند وتومي مشاركين فيه.من المدهش أن يفعل الصبي ذو السادسة كل شيء بالدقة التي يريدها تاركوفسكي الذي يصعب إرضاؤه.

انقضى منتصف الليل، حفلة وداعية، الجنون مستمر، تاركوفسكي يغني، الجميع يقضي وقتاً رائعاً، أحاديث عن السحر... فبعد عشر دقائق من انتهاء تصوير المشهد النهاري انفجر أحد إطارات الباص، لكن أحداً لم يكن قريباً منه...

يبدو أن تاركوفسكي على صلة بالقوى الخفية....

* * *

مقتطفات من أندريه تاركوفسكي

– قد يبدو أحياناً أن الإنسان يقوم بعمل ما بغية التخلص من بعض الأفكار، لكنه في واقع الأمر، لا يمكن لأي فيلم، مهما كان شخصياً، أن يتحقق إذا كان الحديث يدور فيه حول المؤلف فقط. وإذا حدث أن لقي فيلم أو كتاب نجاحاً مميزاً، فكونوا على يقين بأن كل ما هو شخصي وخاص لم يكن سوى حافزٍ لولادة الفكرة، وأما إذا بقي العمل في حدود الحنين فقط، والذي يهم المخرج وحده، فإنه لن يكون مفهوماً للآخرين.

لا أستطيع أن أتصور إمكانية تحقيق فكرة ما عندما يكون هدف المؤلف هو الحديث بلغة "سهلة الوصول". لا أعرف ماذا تعنيه اللغة السهلة؟ ثمة طريق واحد أؤمن به، وثمة لغة واحدة... إنها لغة الصدق.

عندما يريد المؤلف أن يكون "سهل الوصول" إلى الجميع، فإنه يبدأ باللعب مع الجمهور ويحاول أن يضحكه ويداعبه ويسليه ويثير اهتمامه بأكثر الوسائل سهولة وبساطة. وبالطبع فليس لهذا علاقة بالفن، وبالنتيجة، فمهما حاولنا أن نكون مفهومين من قبل الجميع وسهلين في وصولنا إليهم، فإن ذلك سيبدو ملحوظاً دائماً وقد يبدو كذباً محضاً وتفاهة، وسوف يرتبط بفقدان الإحساس بعزة النفس، وغياب الإحترام تجاه الذين نتوجه إليهم بأعمالنا.

إن السينما بالنسبة لي ليست ممارسة مهنية، ولكنها ممارسة أخلاقية.

ثمة أمر غريب يحدث في السينما. يقوم المخرجون في أحيان كثيرة بتصوير أفلامهم دون أن يسخروا لذلك كل أنفسهم وطاقاتهم، بحيث يكونون مجرد قادة للعملية وليس مبدعين لها. وهذه ظاهرة ملحوظة، ثم إن الكثيرين منهم يفكر على النحو التالي: نسرق شيئاً من هنا، ونقتبس شيئاً آخر عن هذا المخرج، وندخل بعض النقاشات هنا، ونقرأ بعض الأسطر من الكتب، ثم نتلاعب جيداً بكل هذا ونقوم بتوليفه...

أقول: لن يكون من الممكن توليف أي شيء، لأن هذا كله إنتقائي ولن تكتب له الحياة.

إن للحياة والإبداع مصدراً واحداً وسبباً واحداً وهدفاً واحداً. فالإنسان يعيش حتى يطمح إلى مُثل وقيم معينة.

إن الفن يمنحنا الأمل والإيمان، ويملأ أنفسنا إحساساً بعزتها وكرامتها، ويضخ في دم الإنسان والمجتمع قوة الثبات والقدرة على عدم الرضوخ. الإنسان بحاجة إلى النور، والفن يعطيه هذا النور ويمنحه الأمل بالمستقبل ويفتح أمامه آفاقاً رحبة.

يجب أن يكون العمل الفني قادراً على إحداث صدمة تطهير، وأن يتمكن من مس معاناة الإنسان الحية. ليس هدف الفن أن يعلمنا كيف نعيش- هل يعلمنا ليوناردو دافنتشي شيئاً من خلال عذراوته، أو أندريه روبلوف من خلال أيقوناته؟-.

إن الفن لا يجد حلولاً للمشاكل. إنه يطرح هذه المشاكل.

الفن قادر على تغيير الإنسان وجعله مهيأً لتلقي الخير، وعلى تحرير الطاقة الروحية لديه. وفي هذا يكمن المعنى السامي للفن".

* * *

"مما لا شك فيه أن السينما فن تأليفي. ومع أنني لا أرى هذه الصيغة قانونية، ولا أعتقد بوجود سينما مؤلف وسينما اللا مؤلف، مخرج مؤلف ومخرج غير مؤلف، لكنني اعتبر ما يدعى بسينما اللا مؤلف، إنتاجاً غير إبداعي.

تصبح السينما عملاً تأليفياً عندما ترتقي "مجرد السينما" إلى مستوى الفن، وعندما تكون شخصية الفنان معبرة لدرجة تحدد معها نوعية العمل الفنية، وبالتالي فإن مفهوم التأليف في السينما مفهوم نوعي. السينما الجيدة هي سينما تأليفية، والمخرج الجيد، شخصية لها مقوماتها الخاصة ووجهات نظر محددة فيما يتعلق بظواهر الحياة".

* * *

"تتطلب عملية تبلور الفكرة توتر إرادة عالياً من قبل المخرج. وأعتقد أن الإرادة تلعب دوراً حاسماً في العملية الإبداعية، بحيث يوعز المخرج لنفسه أن يفكر بشكل دائم... يفكر وهو يسير وهو يغفو، ويفكر حتى أثناء الحلم...".

* * *

"يجب أن يبعث الفن الأمل والإيمان في الإنسان، حتى ولو كان العالم الذي يتحدث الفنان عنه، لا يترك مجالاً لهذا....

وبعبارة أكثر تحديداً... كلما ازداد العالم الذي يظهر على الشاشة قتامة، وجب أن تتضح أكثر تلك المبادىء الموجودة في عقيدة الفنان، وأن تتجلى بوضوح أمام المفترج، إمكانية الارتقاء إلى مستوى روحي جديد...".

* * *

"إن ما يبدو مهماً لي الآن، أن ندع المتفرج يؤمن قبل كل شيء بأمر بسيط للغاية، وهو أن السينما، بمفهوم معين، تملك قدرات هائلة لرصد الحياة وتدفقها. إن جوهر السينما الشاعري يكمن باعتقادي في هذه القدرات بالذات، وفي إمكانية السينما على النظر بعمق في جوهر الحياة..".

* * *

"أحاول أن أخلق في أفلامي عالمي التأثيري الخاص، وأن أجذب إليه المتفرج، من دون أن يحاول تحليل ما يحدث في تلك اللحظة على الشاشة، لأن هذا لا يساعد على تلقي الفيلم. أحاول أن تكون الصور والاستعارات عميقة، على ألا تتحول إلى أحاجي...

الصورة هي انعكاس شاعري للحياة نفسها. إستعارة. نحن لا يمكننا أن نلمس الرحابة الفسيحة، لكن الصورة- الإستعارة، قادرة على حصدها...".

* * *

"فيلم (القربان) عبارة عن حكاية شاعرية يمكن تأويل كل مشهد فيها بأشكال مختلفة. وأنا مدرك تماماً أن هذا الفيلم على اختلاف مع الأفكار السائدة في عصرنا، إنه يسير عكس ا لتيار. أنا إنسان مؤمن، وأشعر بالذهول لهذا الإنتحار الروحي الذي نندفع نحوه دون وجود نظام يرغمنا ويدفعنا إليه. أشعر أنني قريب في أسلوب تفكيري إلى الأسلوب الشرقي لأن الإنسان هناك، يبقى ممتثلاً لصوته الداخلي...".

* * *

"في زمن الحرب كان عمري مثل عمر إيفان، بطل الفيلم. مازلت أذكر جيداً الملاجىء والنزوح وعودة أبي من الجبهة بعد أن فقد ساقه....

أما إيفان فهو شخصية أوجدتها الحرب، ثم ابتلعتها...".

* * *

"المشكلة أن حرية التفكير غير موجودة في الواقع، ولا يمكن لها أن توجد. وإذا كنا نعيش في هذا العالم فليس من أجل أن نكون أحراراً أو سعداء. إن هدف وجود الإنسان مختلف تماماً. إننا نعيش حتى نقود معركة مع أنفسنا وننتصر فيها.... ننتصر وننهزم في الوقت نفسه. وأغلب الظن أننا لن نعرف أبداً فيما إذا كنا رابحين فعلاً، حتى ولو بدا الأمر لنا كذلك. لا أحد يستطيع أن يعرف، وهذا هو العبث بعينه...".

* * *

"إن شاعرية المبدع الذي يشكلها الواقع المحيط به، قادرة على الإرتقاء فوق هذا الواقع وطرح أسئلة أمامه والدخول معه في صراع حاد. ولا يحدث هذا مع الواقع الخارجي فقط، ولكن مع ذلك الموجود في أعماق الإنسان. وهكذا اكتشف دوستويفسكي الهاويات السحيقة في أعماقه والتي رأى فيها القديسين والأشرار على حد سواء، والذين لم يكن أي واحد منهم يمثله هو نفسه. لقد كان كل واحد من أبطال رواياته خلاصة لانطباعاته وتأملاته، وليس أبداً تجسيداً لشخصيته.

في فيلم (الحنين) أردت أن أتابع موضوعي الخاص. موضوع الإنسان "الضعيف" الذي أراه منتصراً في هذه الحياة. وفي فيلم (ستالكر) يدافع المرشد في مونولوجه عن الضعف، كقيمة حقيقية ووحيدة في الحياة. لقد أحببت دائماً أولئك غير القادرين، ولا بأي شكل من الأشكال، على التكيف مع الوجود بطريقة براغماتية. لا يوجد أبطال في أفلامي، ولكن توجد شخصيات تتمثل قوتها في قناعاتها الروحية، وتتحمل المسؤولية عن الآخرين.

لقد نظر أندريه روبلوف إلى العالم نظرة طفل نظيف، وكان يبشر بالحب والخير واللاعنف، ثم أصبح بعد ذلك شاهداً على أحداث عنف رهيبة سادت العالم من حوله فأصيب بخيبة أمل مريرة. ورغم ذلك فقد اكتشف الحقيقة في النهاية، إنها في قيمة الحب العفوي الذي يستطيع الناس منحه لبعضهم بعضاً.

كلفن، البطل الرئيسي في (سولياريس)، والذي يبدو في البداية بورجوازياً صغيراً، تنوء روحه في واقع الأمر بآلام حقيقية، جعلت التصرف ضد ضميره أمراً

مستحيلاً في أعماقه ولم تسمح له بالتخلي عن مسؤوليته تجاه نفسه والآخرين. بطل (المرآة) كان ضعيفاً وأنانياً وغير قادر على منح الحب النزيه حتى لأقرب الناس إليه، ويبرر ذلك بمعاناته الروحية التي قاسى منها في حياته. المرشد في (ستالكر) إنسان غريب، سهل الوقوع في الهيستيريا، لكنه غير قابل للرشوة.

دومينكو في (الحنين) يشبه المرشد، ويقوم باستخلاص قناعاته الشخصية واختيار درب آلامه الخاص الذي يحول دون انجرافه إلى عالم المجون والإستهتار، ويحاول من خلال تضحيته أن يعترض طريق الإنسانية المندفعة إلى الهلاك. ليس هناك ما هو أهم من وعي الإنسان المتيقظ، والذي لا يدعه يأخذ كل شيء في الحياة حتى يستمتع به. إنه حالة خاصة للروح، وقريبة إلى أفضل ما هو موجود في تقاليد المثقفين الروس: إنسان شريف، قلق، مُعذب، يبحث بصدق عن الإيمان والخير والمُثل العليا.

يثير الإنسان اهتمامي في رغبته لأن يخدم مُثلاً وقيماً عليا، وفي إعراضه، أو عدم قدرته على الرضوخ للأفكار الساذجة الضيقة والقيم الأخلاقية المنحطة. إن ما يهمني فعلاً هو الإنسان الذي يدرك أن مغزى الحياة يكمن في الصراع مع الشر الموجود في داخله وهذا ما يمكنه من الإقتراب ولو لخطوات قليلة، من الكمال الروحي. وما عدا ذلك فثمة بديل واحد: الإنحطاط الروحي الذي تجرفنا إليه الحياة اليومية وضغوط العصر.

إن بطل (القربان) إنسان ضعيف أيضاً بالمعنى العام للكلمة. إنه ليس بطلاً، ولكنه إنسان مفكر وشريف وقادر على تقديم القربان في سبيل المثل العليا، وعندما يتطلب الموقف، فهو لا يتخلى عن مسؤوليته ولا يلقيها على عاتق الآخرين، رغم أنه يخاطر بأن يبقى شخصاً غير مفهوم لأن أقرباءه ينظرون إلى سلوكه كسلوك مخرب رهيب، ولهذا فإن حقيقة تصرفاته تحمل طابعاً دراميا. إنه يُقدم على تصرف معين خارج الأمور الإعتيادية ويخاطر بأن يبدو مجنوناً، لكنه مقتنع بأنه ينتمي إلى ما هو شامل ومرتبط بمصير العالم ككل. إنه يخضع لدعوته الداخلية، وهو ليس سيداً لمصيره، بل عبداً له.

إنني عندما أتحدث عن الضعف الإنساني كموضوع يثير اهتمامي، أقصد ذلك الضعف المشحون بالإحساس بالخطر من سياسة العدوانية والتوسع الشخصي في العلاقة مع الناس والحياة بشكل عام، ومن الحاجة إلى استغلال الآخرين بغية تحقيق

أهداف خاصة. وبكلمة واحدة، فإنني مهتم بطاقة الإنسان الداخلية المناهضة لروتين الحياة المادي..".

* * *

"إن السينما بشكل عام وسيلة لجمع الأجزاء في تكوين موحد. الفيلم يتكون من لقطات، مثلما يتكون الموزاييك من قطع مستقلة ذات ألوان مختلفة. وربما أن كل قطعة على حدة، لا تملك معنى عندما تنتزع من السياق، لأنها تحيا ضمن المجموع فقط...".

* * *

"لقد كنت واحداً من أولئك الذين حاولوا، ربما بدون وعي، أن يحققوا الإرتباط بين ماضي روسيا ومستقبلها. وبالنسبة لي، فإن غياب هذا الإرتباط سيكون قدراً مشؤوماً ولن أستطيع أن أحيا بدونه. إن الفنان يربط دائماً الماضي بالمستقبل، إنه لا يعيش اللحظة الحاضرة وحدها، إنه وسيط، نصير الماضي من أجل المستقبل..".

* * *

"ليس ما أنجزه الإنسان هو المهم، ولكن كونه وقف على طريق هذا الإنجاز. وليس مهماً أيضاً فيما إذا كان الإنسان يقف في بداية الطريق أو في نهايته، المهم لحظة الوقوف على هذا الطريق.. الذي لا ينتهي أبداً..".

* * *

"تلتقي أحياناً مع إنسان يبدو واسع الإطلاع، يعرف الشعر والرسم والموسيقا بشكل رائع، ويقول لك إن فيلمك يعجبه كثيراً.. فتشعر بالإرتياح، ثم ما إن تبدأ الحديث معه حول الفيلم حتى يتضح أنه لم يفهم شيئاً. وهذا أمر مرعب، وأكثر إثارة للحزن مما لو قال لك بشكل مباشر: أنا لا أفهم أفلامك...".

* * *

"لقد أدت الأزمة الثقافية في المائة عام الأخيرة إلى أن الفنان أصبح قادراً على المضي قدماً دون أية عقائد وقيم روحية، وأصبح الإبداع بالنسبة له نوعاً من الغريزة إذا صح التعبير. إننا نعرف أن بعض الحيوانات تملك حساً جمالياً أيضاً وتستطيع خلق ما هو كامل بالمعنى الشكلي والطبيعي للكلمة، مثل الخلايا التي يصنعها النحل من أجل وضع العسل فيها. لقد بات الفنان ينظر إلى الموهبة الممنوحة له على أنها شيء خاص به ولهذا فهي لا تُلزمه بشيء تجاه الآخرين،

وهذا يفسر غياب الروحية في الفن المعاصر، الذي تحول إما إلى إكتشافات شكلية أو إلى سلع بيع. والسينما تعاني أكثر من غيرها نتيجة هذه الأزمة، وكما هو معلوم، فلقد ولدت في سوق نهاية القرن الماضي، ولهدف الربح البحت.

إننا نعيش في عالم مغالط. لقد وُلد الإنسان حراً وشجاعاً، ومع ذلك فإننا نتعاشر ليس لأن المعاشرة تعجبنا وتمتعنا، ولكن حتى لا نشعر بالرعب والفزع. إن كل التقنية، وما يدعى بالتقدم التكنولوجي المرافق للتاريخ، ليس في واقع الأمر سوى صانع أعضاء اصطناعية. إنه يطول أيدينا ويقوي نظرنا ويجعلنا قادرين على التحرك بسرعة. إننا نتحرك الآن أسرع بكثير من أناس القرن الماضي، لكننا لم نصبح أكثر سعادة منهم نتيجة ذلك، ودخلت شخصياتنا في صراع مع المجتمع لأننا لم نعد نتطور بشكل هارموني وانحسر تطورنا الروحي إلى درجة كبيرة بحيث أصبحنا ضحايا التقدم الجارف للنمو التكنولوجي ولم نعد قادرين على السباحة عكس التيار حتى ولو أردنا ذلك. إن الإنسانية لم تكن مهيأة أخلاقياً لاستخدام الطاقات الجديدة في سبيل الخير. إننا عبيد لنظام مندفع ولآلة بات من المستحيل إيقافها...".

* * *

"إن الفن الذي أمارسه يصبح ممكناً فقط عندما لا يكتفي بالتعبير عني وحدي، وإنما يشحن في داخله كل ما استطعت التقاطه أثناء حياتي ومعاشرتي للناس. إن الفن يصبح خطيئة عندما أبدأ باستخدامه لأهدافي واهتماماتي الخاصة. كذلك لا يجب أن أنظر إلى ما أريد القيام به. على أنه إبداع حر، ولكن على أساس أنه فعل لا بد من تحقيقه، حيث إن العمل لا يمكن أن يوفر الراحة والمتعة، وإنما يمثل واجباً صعباً ومعذباً. والحق يقال إنني لم أفهم أبداً كيف يمكن أن يكون الفنان سعيداً أثناء عمليته الإبداعية. إن الإنسان لا يعيش ولا يبدع من أجل أن يصبح سعيداً.. ثمة أمور أكثر أهمية من السعادة....".

إنني مدين لأمي بكل شيء، ولأنها ساعدتني على تحقيق ذاتي. لقد كان زمناً صعباً عندما هجرها والدي وكنت في الثالثة من عمري وشقيقتي لم تتجاوز عامها الثاني بعد. بقيت معنا دائماً، قامت بتربيتنا وحدها، لم تتزوج ثانية، وأحبت والدنا طيلة حياتها. كانت إمرأة قديسة ومدهشة، غير قادرة على التكيف مع الحياة أبداً، وعلى عاتق هذه الإنسانة العزلاء سقط كل شيء. لقد درست مع والدي في مساقات بريوسوف الأدبية لكنها لم تحصل على الشهادة لإنشغالها بالعناية بي، بالإضافة إلى حملها لشقيقتي. أعرف أنها مارست الأدب، وقد وقعت بين يدي مسودات كتاباتها

النثرية، وكان بإمكانها أن تحقق ذاتها بشكل مختلف تماماً لولا هذه المصيبة التي حلت بها، ووجدت نفسها وحيدة في زمن صعب لا تملك وسيلة للعيش ويجب عليها أن ترعى طفلين صغيرين، فبدأت تعمل مصححة أخطاء طباعية في مطبعة حكومية واستمرت في هذا العمل إلى أن أحيلت على التقاعد: لا أستطيع حتى الآن أن أفهم كيف تمكنت من رعايتنا وتعليمنا أنا وشقيقتي حتى النهاية؟ بالإضافة إلى أنني درست الرسم والنحت في مدرسة خاصة، وكنت آخذ دروساً خصوصية في الموسيقا، وكان يجب دفع النقود لقاء كل هذا، ولكن من أين؟ من أين كانت تأتي بالنقود؟ يمكن أن يقول أحدهم إن هذا أمر طبيعي ما دام الإنسان من أسرة مثقفة، حيث لا بد من وجود وسائل معينة. ولكن ليس هناك ما هو طبيعي في كل هذا لأننا كنا نسير حفاة الأقدام، ولم نكن نرتدي الأحذية في الصيف لأنها لم تكن موجودة لدينا، وفي الشتاء كنت أرتدي جزمة أمي المصنوعة من اللباد.. كنا في شقاء وفقر مدقع.

لقد كان العالم بالنسبة لي مرتبطاً بأمي. لم أدرك هذا عندما كانت على قيد الحياة، لكنها عندما ماتت، أدركت الأمر فجأة، بوضوح شديد. لقد أخرجت فيلم (المرآة) وكانت أمي لا تزال على قيد الحياة، وقد خيل إلي أنني أتحدث عن نفسي في هذا الفيلم، لكنه كان وكما اتضح لي فيما بعد، مكرساً لحياة أمي...".

* * *

"- المراسل: لقد سمحت لبعض أبطال أفلامك أن يعودوا إلى أوطانهم، وهذا يدفعنا للإعتقاد أن الوطن بالنسبة لهم، وبالنسبة لك، أمر مقدس. ألست خائفاً من الإنفصال عن وطنك؟

- تاركوفسكي: بالطبع أنا خائف.
- المراسل: كفنان أو كإنسان؟
- تاركوفسكي: كفنان أنا لست خائفاً من شيء.
- المراسل: هذا يعني أن الإنسان فيك هو الذي يتكلم..
- تاركوفسكي: لست متأكداً... لا أعرف..."

* * *

« اليوم الأبيض »

قصة قصيرة

تأليف: أندريه تاركوفسكي

منذ زمن بعيد انقضت سنواتي المبكرة.
في ذلك الطرف الثاني.
من الأرض الأم.
في مشاتل النعناع المحصود، في الجنة الزرقاء.
التي أفقدها إلى الأبد.

ارسني تاركوفسكي (أغنية)

كان كل شيء حولنا مبللاً، أوراق النباتات والأعشاب والصفصاف الساكن على جانبي الطريق، وكان نهر أنْجا عكراً وفياضاً بعد أمطار آب الغزيرة. كنا نسير حفاة الأقدام عبر الدروب الزلقة وكانت البقع الحمراء المزمنة في أسفل قدمي تثير حكاكاً غير محتمل. الدروب تمتد سوية، تتقاطع وسط أشواك القُراص العالية والمختلطة بأنسجة العناكب الشعثاء التي التصقت بها الوريقات الزهرية الطائرة لشجرة بُطمة الشمال. كانت أمي تسير في الدرب المجاور وقد ضمت ذراعيها إلى صدرها وضغطت مرفقيها إلى خاصرتها، وكانت تلتفت إلي بقلق بين الحين والآخر. وسرعان ما انتشرت فوقنا سحابة من البعوض.

هذا النهار يشبه غسقاً متمهلاً، فأحياناً كان ينشأ إحساس بالصباح المبكر والزمن المكتسب، وأحياناً أخرى نذير حزين بالليل المقبل. وكان تقلب هذه الإنطباعات حاداً ومفاجئاً لدرجة أن يسبب انقطاعاً في التنفس ويجعل القلب يخفق باضطراب.

وصلنا إلى مرتع أفسدته القطعان ورأينا عجوزاً حدباء تتدثر بمعطف قطني قصير ومبلل، تتعثر صوب القرية وهي تقود عجلاً هائلاً. سألتها أمي عن الطريق فدست العجوز يدها تحت غطاء رأسها وأصلحت وضعه بسرعة وأخذت تتأملنا بفضول من أخمص أقدامنا حتى رأسينا. كان وجهها الصغير ذو العينين اليقظتين قد اسمر من الشمس واحتفظت التجاعيد العميقة ببياضها.

- هل أنت معتلة؟ من أين جئتما؟

- كلا. نحن نعرفهم فقط- أجابت أمي وهي تصلح ياقة سترتها المبللة، وتابعت: زيارة، شأن خاص، أقصد...

وابتسمت بألم واستدارت تنظر جانباً.

- لقد وصلتم تقريباً، هناك، عند البتولا، إنه ذو الحيطان الخمسة الأخيرة، قرب الشاطئ تماماً. ولكن اسرعوا، يقال إن الطبيب على وشك الرحيل إلى المدينة، وأية مدينة في مثل هذا الوقت...

- بمحاذاة الضفة، أهكذا نسير؟ عادت أمي تسألها بحيوية.

- نعم ،نعم، هكذا تصلان. ردت العجوز متمتة بعد أن فقدت اهتمامها بنا.

اتجهنا صوب الأحراش التي تراءت أمامنا عند منعطف النهر.

- أمي، وماذا يعني ذا الحيطان الخمسة؟.

- مجرد بيت ريفي كبير له حائط خامس. أجابت أمي وانزلقت فجأة وتعثرت.

- يا للشيطان - قالت بغضب.

- كيف؟ حائط خامس؟!

تناولت أمي غصن صفصاف عن الأرض ورسمت على التربة مستطيلاً. لقد كانت تعتبر أن من واجبها شرح كل شيء لي بطريقة مفصلة وواضحة.

- لماذا تنظر إلي؟ انظر هنا، توجد أربع جهات في هذا المستطيل، إنه بيت ريفي عادي، وأما إذا كان في منتصفه

حائط آخر فإنه يصبح ذا حيطان خمسة.

وشقت المستطيل بالعرض وسحقت أثناء ذلك قطعة روث وزي متكلس ومائل للخضرة.. مما أبهجني.

- لماذ أنت مبتهج هكذا؟ - تساءلت أمي بحزن، وشعرت بالبرد فتدثرت بالسترة- آه يا سرغي...- تنهدت. والآن

هل فهمت ماذا يعني ذو الحيطان الخمسة؟.

- نعم كنت أعرف هذا، نسيت فقط.

يبدو أن أنني تظن أنني لا أخمن سبب ذهابنا إلى زفاراجه، وإلى بيت الطبيب سلافيوف تحديداً، زميل جدي المتوفى منذ زمن طويل. كان كل شيء واضحاً بالنسبة لي ولقد أدركت الأمر من خلال همسات أمي المضطربة أثناء حديثها مع جدتي في المطبخ. لوحت جدتي بيديها المكتسيتين بطبقة من النمش البني، وهتفت بحماس وتكدر في آن واحد، وبشيء من الإعتزاز:

- يا إلهي، إيرينا! توجد لديهم ثلاث بقرات ونقود لا يستطيع الدجاج التهامها، أخبريهم فقط أنك ابنة الكسي

ماتفيتش!

- اخفضي صوتك يا أمي بحق الله!- قالت أمي بصوت خافت وحزين- أية ابنة؟ ماذا تتخيلين دائماً؟ هل يذكرونك

أنت على الأقل؟

- وكيف لا؟ ردت جدتي باستياء وكبرياء وضربت كفاً بكف- لقد كان الكسي ماتفيتش يصحبه إلى الصيد دائماً

ويعالج زوجته ويشفيها! سلافيوف هذا كان مجرد بيدق! أتفهمين مجرد بيدق- صرخت جدتي تقريباً- وكم من الخير جلب له الكسي ماتفيتش؟! كم من بنادق الصيد أهداها إليه؟

- أمي، اسكتي يا أمي! - قاطعتها أمي بانفعال وهي تلتفت صوب الباب.

بدأت جدتي تضم ثنايا تنورة ناشفة على ركبتيها، مخطت في خرقة قذرة، ومسحت بأصابعها النمشاء دموعاً حزينة ويائسة.

- إيرينا، لا ترخصي السعر فقط- قالت جدتي بهدوء وهي تحدق بيدها التي تروح وتجيىء على ركبتها باضطراب - لقد أحضرهم الكسي ماتفيتش من إيطاليا، وكنت أريد أن أتزين بهم آنذاك ولكن...- وانفجرت بالبكاء.

وقفت أمي قرب حافة نافذة المطبخ حيث اصطفت أصص الأزهار وأوعية قذرة، وكانت تمسك شيئاً في يدها، تأملته بإهتمام، رفعت حاجبيها ولعقت شفتيها بطرف لسانها، وقالت بصوت خافت:

- هذا فقط ما كان ينقصني.

- افعلوا ما يحلو لكم- أعلنت جدتي فجأة بصوت مأساوي ونهضت عن المقعد وهمت بالخروج من المطبخ، لكنها

توقفت عند عتبة الباب مشيرة بإصبعها الأرقط تجاه أمي وصرخت قائلة:

- أنت كنت محقة! ألف مرة محقة! ولأي شيطان حضرت إلى موسكو؟ إليكم؟! لا أفهم؟ هل هذا ما أستحق؟ كيف لا وقد تركت كل شيء؟ - وارتفع صوتها أكثر وضحكت بتصنع- لقد بعت بقرتي مع أنها كانت الأفضل في يوزفتس. اسألي إميليا بارفيرفنا! اسأليها، لن تكذب!.

- ماما!- قالت أمي بوجه محتقن- أغلقي الباب ولا تصيحي، الأطفال في الغرفة.

عادت جدتي إلى المطبخ وأغلقت الباب خلفها. وهناك عاودنا الهمس من جديد ودار نقاش بينهما. كانت جدتي تتشنج وأمي تصرخ يائسة، ثم ما لبث أن ولجت الغرفة وأخذت شيئاً ملفوفاً على رف البوفيه العلوي وكنت أعرف ما هو.....

كان البستان يريحني، وكان يغطي بوقار الرحبة الممتدة بين البيت حيث يدور الحديث التقليدي المقدس في المطبخ، وبين الأسيجة الثلاثة. كان الأول يفصل البيت عن الطريق الجبلي الصاعد إلى كنيسة سيمون القرميدية المتكلسة، والثاني عن فناء بيت الجيران والثالث مع شجرة الخوخ عن فنائنا المزين بالخمائل القاقلية ونباتات لم أعد أذكر أسماءها وشجرة صنوبر صغيرة تشبه مزمار راعٍ مزهر يلطخ اليدين بالسواد إذا سحق بين الأصابع... كانت الأسيجة الثلاثة قديمة، ولهذا كانت رائعة، خصوصاً بعد المطر عندما تضيئها الشمس.

كانت أشجار البتولا والزيزفون تحيط كنيسة سيمون من كل الجهات. ما زلت أذكر كيف حطموا الكنيسة قبل الحرب... جاء الرجال وألقوا الحبل على الطبل القرميدي المزخرف وربطوا نهايته بالبتولا الكبيرة المجاورة وحشروا بينهما ما يشبه عصا غليظة وبدأوا بلفها على غرار المروحة المطاطية وإلى أقصى ما يمكن، بعد ذلك ألقوا بكل ثقلهم على الحبل المثبت إلى أن انصاعت القبب الرئيسية وبدأ البناء يتفتت وينغلق، تساقط القرميد، هوى السقف، جنح الصليب ببطء، وفي النهاية انهار البناء بأكمله محدثاً ضجة مدوية ومحطماً جدائل البتولا الطويلة. هوى على الأرض مثيراً زوبعة من التراب الكلسي حملتها ريح الفولغا المندفعة بعنف. كانت

النسوة واقفات تمسحن دموعهن وترسمن بهدوء علامات الصليب على صدورهن. كانت القبب ملقاة قرب أشجار البتولا المشوهة والمسحوقة، ومعها الصلبان المخرمة والمقوسة التي لوثتها الطيور وقد ضاعت فيها أغصان وأوراق الأشجار اللامعة والمرتعشة في قيظ تموز.

ذات صباح بعيد سبق الحرب، استيقظت وأنا أشعر بالسعادة. كان ضياء الشمس المفرح يعبر النافذة ويتساقط بمستطيلات برتقالية على الأرض المطلية اللامعة، وكانت الشمس محتدمة بشكل ثاقب وقوس قزح يتناثر على المغسل الخزفي الناصع البياض في الزاوية. ومن خلال الباب المفتوح كانت تبدو حافة الأريكة في الغرفة المجاورة الخالية. جلست على السرير المرتفع ذي الكرات الرنانة المجوفة والمطلية بالنيكل، ودليت قدمي. لقد حدث أمر ما، صلّي من أجله، منتظر منذ زمن ومعانى بشكل طفولي.

كانت الغرفة غارقة بانعكاسات شمسية تتراقص على الجدران العسلية المنجرة بنعومة وعلى الستائر شبه الظليلة والمزركشة بالدنتيلا، وكانت الأصوات المبهمة الصادرة من الممر والمطبخ، والصدى الرنان لمقبض دلو البئر الحديدي، الضجيج الخافت من الشارع، يتدفق إلى الغرفة عبر النافذة المشرعة والمزينة بأصص شجيرات الياسمين المنزلي. كل هذا كان مشابهاً لما يحيط بي عادة عندما أستغرق في النوم وتكون الشمس قد أشرقت. لقد اختلف كل شيء الآن، وجميعهم عرفوا الروعة والبهجة، وأما أنا فقد كنت نائماً ولم أستطع أن أسعد معهم لهذا الفرح الذي حدث فجأة.

نظرت عبر الباب المفتوح إلى الغرفة المجاورة ورأيت حذاءً على الأرض قرب الأريكة. حذاء ذو أربطة دقيقة وأزرار بيضاء لم أكن رأيته من قبل. فجأة أدركت كل شيء، هرعت إلى الباب بقميص النوم الطويل ووقفت حافياً عند العتبة أكاد أجن من الفرح.

كانت أمي تقف أمام المرآة التي تضيئها الشمس البيضاء. لقد وصلت في الليل على ما يبدو وها هي الآن أمام المرآة تجرب الأقراط ذات الشرارة الذهبية المتألقة والفيروز المتوهج بحياء...

... وقفنا طويلاً تحت الطنف المنخفض المبلل ولم يجب أحد على دقات أمي الحذرة والتي لم ترض بأن تدفع الباب دون دق وتدخل هكذا كما هو مألوف في

القرى، فمهما يكن إنه بيت طيب! ولم يكن يختلف عن بيوت الفلاحين الأخرى. كان بيتاً كبيراً بالفعل، دون أية نوافذ في الجهة التي وقفنا عندها مضطربين قليلاً.

- ربما لا يوجد أحد؟ – همست بأمل.

بدا ضوء النهار يذوي وأحاط الضباب البارد بكل شيء فأصبح من الصعب تمييز عرض النهر في هذا المكان أو البتولا الساكنة والمذهولة.

- سرغي، اذهب وانظر في الناحية الأخرى.ربما يكون أحدهم هناك؟ – قالت أمي، ثم التفتت إلي مهمومة وأدركت

أنني لست راغباً أبداً في الذهاب إلى أي مكان. لقد كنت خائفاً من رؤية "أحدهم" وأشعر بالحمى وأحك قدمي المخدوشتين بكمُ المعطف المبلل.

- يا إلهي، قلت لك ألف مرة توقف عن الحك!

- من الأفضل أن تدقي الباب بصوت أعلى، لقد دققت مرة واحدة وعلى الخفيف... هل تظنين أنهم سيهرعون

مباشرة– أجبتها بنظرات متضرعة.

- قف هنا إذا وسأذهب أنا إلى الناحية الأخرى.

انتابني الفزع من جديد. تصورت ما إن تختفي أمي وراء الناصية حتى يُفتح الباب ولن أعرف عندئذ ماذا أقول. سأحملق بالطبيب سلافيوف الذي سيظهر على العتبة المبللة في بدلة التزلج السخيفة، والتي كانت جدتي قد حاكت لي واحدة مماثلة من القماش المخطط.

لكن أمي حاولت ألا تعير فزعي اهتماماً، فنزلت على الدرج متجهة إلى الدرب اللامع في الضباب والمتجه صوب الناصية، عندما رعد المزلاج الحديدي فجأة من الداخل، فوثبت في إثرها لاهثاً:

- أمي، إنهم يفتحون هنا..

- ماذا بك؟ – سألتني وهي تعود محاولة أن تبدو هادئة.

ومن خلال شق الباب تدفق ضوء دافيء ومريح ووقفت إمرأة شقراء طويلة برداء حريري أزرق. وعند رؤيتي لهذا الرداء تطلعت إلى أمي وبلعت ريقي.

- مرحباً – بادرت أمي وابتسمت. هذه الإبتسامة كانت تعني بالنسبة إلي نهاية طريق طويل وكئيب وأملاً أخرق بأنهم سوف يرحبون بنا، وربما يدعوننا لتناول الطعام أيضاً.

- أهلاً.... – ردت صاحبة الرداء بحيرة، أما أنا ففكرت أنها محقة فعلاً بحيرتها هذه- من تريدون؟

- أنتِ. أغلب الظن. – أجابت أمي وهي لا تزال تحتفظ بابتسامتها – هل أنتِ ناديجدا بتروفنا؟

- نعم، وماذا؟ لا أذكر من قبل أنني....

- أتربن؟ – بدأت أمي برزانة: أنا ابنة زوجة الكسي ماتفيتش باوبوف. لقد كان صديقاً لزوجك، ولا أدري... –

ارتبكت.

- الكسي ماتفيتش؟! أي الكسي ماتفيتش؟ – تساءلت صاحبة الدار وهي تتشبث بالباب من الداخل وبدت بوقفتها

تلك حذرة جداً.

- بابوف ... الكسي ماتفيتش ... الطبيب، كان يعيش سابقاً هنا في زفراجه، ثم انتقل إلى يورفتس حيث عمل

خبيراً طبياً – أخذت أمي تشرح بإصرار.

- آ آ ... – ردت ناديجدا بتروفنا بخيبة أمل فجأة، ورفعت يدها عن المزلاج وابتسمت أنا مبتهجاً.

- لكن ديمتري إيفانوفيتش غير موجود في المنزل الآن .... إنه ...

- لا، أنا بحاجة إليك أنت بالذات، يوجد لك عندي سر نسائي صغير- وابتسمت أمي مجدداً والتمع في عيني ناديجدا بتروفنا خليط من الفضول والريبة والخوف، ودعتنا فجأة إلى الدخول:

- تفضلا، لماذا تقفان هنا؟

كان البيت يشبه بيوت الفلاحين الأخرى من الخارج فقط. ففي مكان المدخل الصغير رأيت غرفة استقبال ذات أرضية لامعة ورقيقة وقد علقت على أحد جدرانها مرآة لها إطار بيضاوي، وكان ثمة مصباح َكيروسين بغطاء معتم وجميل ومائل للبرتقالي يضيء مدخل المطبخ. وفي الزوايا استقرت صناديق موثقة بأشرطة معدنية وخزائن ضخمة ذات مقابض وأقفال فضية، وكانت توجد عند الباب خزانة لتعليق الملابس لها دائرة غير مفهومة في أسفلها. لقد عرفت بعد سنوات أن هذه الدائرة مخصصة للمظلات والعكاكيز. يا إلهي ... للعكاكيز؟!

- امسحا أقدامكما فقط، لقد غسلت ماشا الأرض- قالت سلافيوفيا.

مسحنا أقدامنا بهدوء، ويبدو أن أمي فعلت ذلك باجتهاد واضح من أجل أن تشجعني، وربما بدا لها الأمر مثيراً للسخرية والمرح. أكثر ما أخافني أن تلتفت صاحبة الدار فترى أننا حفاة الأقدام. كان من الغباء والمؤسف أيضاً أن نمسح أقداماً عارية بالجنفاص الرمادي المثبت عند العتبة، لأن الذي سار حافياً على العشب المبلل يعرف تماماً أن قدميه ستصبحان نظيفتين بعد ذلك كما لو أنه غسلهما طويلاً بالماء الدافيء والصابون والصودا.

فتحت ناديجدا بتروفنا باب المطبخ وتدثرت بردائها أكثر واستدارت إلينا.

- سرغي، اجلس أنت الآن هنا، سأعود حالاً، لن نتأخر- قالت أمي بنشاط معلنة هذا لسلافيوفا.

بقيت وحدي. جلست على كرسي مقابل المرآة وأصبت بالدهشة عندما رأيت صورتي فيها. يبدو أنني لم أعتد على المرايا التي كنت اعتبرها أداة غير ضرورية وغالية الثمن. وصورتي في الحقيقة لم يكن يجمعها أي شيء مشترك مع تلك المنعكسة في المرآة والتي بدت مثيرة للإستياء ومهينة في ذلك الإطار الأسود المنقوش. نهضت عن الكرسي وجلست على الصندوق.

تناهى إلى سمعي من خلال الباب الموصد أصوات غير واضحة، صادرة عن إغلاق أغطية صناديق وأدراج خزائن. وفجأة، دون توقع، سمعت ضحك ناديجدا بتروفنا ولا أدري لماذا شعرت بالراحة عندئذ.

فُتح الباب فجأة.

- تركناك وحيداً هنا، أليس كذلك؟ - سألت ناديجدا بتروفنا بمرح- ما اسمك؟

- سرغي. - أجبتها وأنا أنهض عن الصندوق.

- أتعرفين - قالت لأمي التي ظهرت في أعقابها- يوجد لدي ابن أيضاً لكنه ليس كبيراً كهذا بالطبع... آوه،

يا إلهي ، إن الوضع مع الأطفال صعب جداً الآن، الحرب كما لم تكن من قبل، وأنا ما زلت راغبة- ضحكت- بإبنة. الطفل نائم في غرفة نومه، هل تودان رؤيته؟

- ألن نوقظه؟ - سألت أمي بفزع.

- كلا، سنكون حذرين، إنه رائع! جاء إلى أبيه مرة وسأله: "لماذا قطعة الخمسة كوبيك أكبر من قطعة العشرة كوبيك" ديمتري إيفانوفيتش لم يتمكن من الإجابة حتى الآن.. لم يستطع.

كانت مبتهجة ومنفعلة، وانتقل انفعالها إلى أمي. فتحت ناديجدا بتروفنا الباب ودخلنا وراءها.

الغرفة كما بدت لي كانت واسعة وخالية تماماً، وكانت شبه مظلمة ما عدا النوافذ المزرقة، وكان ضوء المصباح الخافت يضيء بعض الإيقونات المائلة للحمرة وينعكس قوالب متلألئة، وبالقرب من منتصف الحائط الأيسر، بين النوافذ الزرقاء والباب كان يوجد سرير خشبي أحمر لامع تتساقط عليه من السقف خطوط ضياء أشبه بدخان أزرق خفيف، وتحت غطاء السرير الحريري، الأزرق أيضاً، والمزين كله بالدنتيلا، كان ينام طفل وردي أجعد الشعر وقد أسدل على وجنتيه رموشاً طويلة مرتعشة.

حبست أنفاسي وأنا أنظر إليه، وفي الصمت تردد ضحك ناديجدا بتروفنا السعيد. التفت وتطلعت إلى أمي. كانت عيناها غارقتين بمشاعر الألم والقنوط مما أثار فزعي. استعجلت أمي فجأة وهمست بشيء لسلافيوفا، وخرجنا عائدين إلى المدخل.

- الأقراط تناسبني، أليس كذلك؟ - سألت صاحبة الدار وهي تغلق الباب خلفها- الخاتم فقط، كيف تظنين، ألا

يجعلني فظة؟

خروجنا كان بمثابة هروب. أجابتها أمي بصورة خارجة عن الموضوع. لم توافق، وقالت إنها غيرت رأيها وإن السعر منخفض جداً، واندفعت خارجة في حين حاولت سلافيوفا اقناعها وشدها من يدها.

عندما عدنا كان الظلام قد خيم تماماً وكان المطر ينهمر بغزارة ونهر أنجا يهدر في جانب ما. لم أميز الطريق وكنت أتعثر بالقراص لكنني أولوذ بالصمت. سارت أمي على مقربة مني وكنت أسمع صوت الأغصان التي تدوسها في الظلام.

وفجأة سمعت نشيجاً فتجمدت، بعد ذلك حاولت أن أتابع سيري بدون ضجة. بقينا صامتين طوال الطريق وكنت أنصت بقلق ولا أسمع شيئاً.

وصلنا إلى يوزفتس في وقت متأخر من الليل متجمدين من البرد والمطر. خلعت ملابسي، جففت قدمي وولجت تحت الغطاء بحذر حتى لا أوقظ شقيقتي الصغيرة.

* * *

أندريه تاركوفسكي

« القرن العشرون والفنان »

في إطار مهرجان القديس جيمس في لندن عام ١٩٨٤، عرضت أفلام أندريه تاركوفسكي، وفي إحدى كنائس لندن التقى مع الجمهور وتحدث عن موضوع "خلق الفيلم ومسؤولية الفنان". وأجاب على عدد من الأسئلة...

- اللقاء الأول -

- تاركوفسكي: لن نشاهد اليوم أفلاماً لكننا سوف نتحدث سوية. وقبل أن توجهوا إلي أسئلتكم أريد أن أقول إنني لا أستطيع أن أتصور ماذا كان سيحدث لنا، نحن الفنانين، لو كنا أحراراً بشكل مطلق. سنكون عندئذ مثل أسماك الأعماق التي يتم دفعها فجأة إلى السطح. لقد قمت في الماضي بتصوير فيلم عن أندريه روبلوف الذي كان فناناً عبقرياً. ومن الصعب أن نصدق الآن بأنه كان يعمل ضمن أشد أطر الشرائع الدينية قسوة ويرسم مُرغماً بالطريقة المشار إليها، حيث كان يوجد قالب معين لكل أيقونة وكان من المستحيل تماماً خرق هذا القالب من الناحية الشكلية والتشكيلية واللونية. والأمر المدهش فعلاً أن روبلوف رغم كل هذه الظروف، يبدو عبقرياً على خلاف كل من سبقه. إن الحرية أمر غريب جداً.

لقد عملت في إيطاليا لمدة سنة كاملة، وهناك يتم التعبير عن الحرية بأن يطلق الناس النار على بعضهم البعض، فيذهب من أطلق النار إلى السجن ولا يلبث أن يغادره لأن ثمة مليون وسيلة للدفاع عنه، وواحدة فقط لعقابه.

أنا لست من أنصار الأساليب القاسية، أريد فقط أن أقول إنه من أجل أن يكون الإنسان حراً يجب أن يكون حراً في واقع الأمر دون أن يطلب إذناً من أحد. إن أكثر الناس حرية هم الذين لا يطالبون الحياة بشيء ولا يلزمون غيرهم بالمطالب الكثيرة، ولكن يلزمون أنفسهم بمطالب ومسؤوليات كثيرة. إنني لا أريد أن يفهمني

أحد بشكل معاكس، فالحديث الآن يدور حول حرية الإنسان الداخلية من المنظور الأخلاقي، ولست بصدد مناقشة الديمقراطية الإنكليزية التقليدية أو الحكم الفوضوي. ولكن تلك الحرية التي امتلكها الناس في جميع الأزمنة وقدموا أنفسهم ضحايا في سبيل مجتمعهم وعصرهم.

لقد توقفت عند هذا الموضوع لأنني لاحظت أثناء عملي على فيلم (الحنين) أنني أردت دائماً أن أتحدث عن الإنسان الحر رغم ما يحيط به من الناس غير الأحرار، وفي (ستالكر) قدمت هذا الإنسان من خلال شخصية البطل. إنه ضعيف جداً لكنه يملك صفة واحدة تجعله لا يقهر، وهي الإيمان. إنه يؤمن بواجبه في خدمة الناس وهذا يجعله منتصراً في النهاية. ولهذا أعتقد أننا نمارس مهنتنا ليس من أجل التأكيد على حقنا في الحديث عما نتحدث عنه ولكن من أجل التعبير عن إرادتنا في خدمة المجتمع الذي نعيش فيه. أما الفنانون الذين يعتقدون أنهم خُلقوا لأنفسهم فيثيرون استغرابي. الأمر ليس كما يتوهمون لأن الزمن والناس يشاركان في تكويننا، وإذا تمكنا من تحقيق شيء فهذا يرجع فقط إلى أنكم بحاجة إليه فعلاً، وكلما تمكنا من هذا العمل أكثر، كنتم أنتم بحاجة أشد لأن نعبر عنه.

إنني أرغب في أن يكون لقاؤنا حواراً بدلاً من الإستماع إلى بيان ما، فأنا لا أحسن قراءة البيانات...

ومن ناحية أخرى لا أتصور حياتي حرة بالقدر الذي يسمح لي أن أفعل كل ما أريد. يجب أن أفعل ما يبدو لي مهماً وضرورياً بتلك الدرجة التي أستطيع أن أميزها، والوسيلة الوحيدة للتعامل معكم ومع جمهوري هي في بقائي أنا إياي، وهذه الوسيلة تسمح لي أن أحفظ كرامتي وكرامتكم. إنها بالطبع أمر صعب جداً في السينما لأن هناك ٧٥ بالمائة من الجمهور يظنون بأننا يجب أن نسليهم، مع أنني لا أفهم لماذا يتوجب علينا ذلك؟ ولكن هذا هو الوضع القائم ويعتمد عليه بالنتيجة مبلغ المال الذي سيقدمونه لنا من أجل أفلامنا التالية. وهكذا، من ناحية أولى، يجب أن نكون نحن إيانا، ومن ناحية أخرى، يجب أن نعوض على الأقل نفقات المنتج والموزع حتى يرغب أحدهم بالتعامل معنا مستقبلاً. أرجو أن تتفقوا معي بأن الوضع قاتم للغاية، بالإضافة إلى أننا لم نعد نحترم الـ ٧٥ بالمائة لدرجة استعدادنا لتسليتهم. يجب أن نتحمل قليلاً ونقنع هذه النسبة بأن أحداً لن يسليهم، وسوف

يعتادون على الأمر بسرعة. (ضحك في القاعة). ولكن مع الأسف لا يفكر جميع المخرجين بطريقتي... تصيوروا لبرهة أن نتفق جميعاً ونكف عن تسلية الجمهور، فإذا لم ننقرض فسوف ننتصر ونغير هذه النسبة.

وأدرك اليوم أن من يجلسون في هذه القاعة، باستثناء قلة، ينتمون إلى نسبة الـ ٢٥ بالمائة، فأنا أشعر بهم. من السهل التحدث إليكم، ولكن ثمة لقاءات مرعبة تجري مع جمهور يريد أن يرى في السينما مجرد وسيلة للتسلية، ولقد حدث أن تواجدت في لقاءات مماثلة وكنت أمرض بعدها ولفترة طويلة. (ضحك في القاعة). لكن أمسيتي سعيدة اليوم، فهنا يجلس مخرج إنكليزي رائع أحبه كثيراً بالإضافة إلى موزعي الذي أكن له عميق الإحترام، وبهذه المناسبة أحب أن أقول إنني أنظر بتفائل كبير إلى توزيع أفلامي رغم أنني مضطر منذ زمن للمقاومة وترك الجمهور دون تسلية، وأعتقد أن الذي يذهب لرؤية أفلامي يعرف مسبقاً إلى أين يذهب. وعلى كل حال أشكر كم لأنكم حضرتم إلى هنا وأنا أنتظر أسئلتكم الآن لأنها أغلب الظن ستمنحني إمكانية التحدث بشكل أفضل مما كنت أفعله حتى هذه اللحظة. (ضحك في القاعة).

- الجمهور: ما هو هدف السينما إذا لم يكن التسلية؟

- تاركوفسكي: سأكون مُوجزاً، وكما يقال، الإيجاز شقيق الموهبة. هل السينما فن أم لا؟

- الجمهور: نعم.

- تاركوفسكي: لم يكن هدف الفن تقديم التسلية أبداً، وبالطبع توجد حالات متناقضة مثل ماتيس الذي وصف نفسه بأنه أريكة مريحة، ويبدو لي أنه اعتبط وأراد خداع من يشتري لوحاته. إذا كانت السينما فناً، فهي مثل أي فن آخر، لها أهدافها المختلفة- ما هي بالتحديد؟ التعبير أو التفسير للذات، وبالتالي لجميع الناس، لماذا يعيش الإنسان وأين يكمن مغزى الحياة؟ محاولة تفسير الحياة وسبب وجودنا على هذه الأرض؟ أسمع صمتاً منذراً بالشؤوم في القاعة.... (ضحك).

- الجمهور: إلى أي درجة كان فيلم (المرآة) تجربة في المونتاج؟

- تاركوفسكي: لم يكن هدفي إجراء تجارب. إن السينما ليست علماً ولا نستطيع أن نسمح لأنفسنا بإجراء تجارب لا تؤدي دائماً إلى نتائج ناجحة ولا يوجد من يدفع

لنا نقوداً لقاء هذه التجارب. وفي كل الأحوال فلا وجود للتجارب في الفن. لا يمكن أن يصبح النهج هدفاً للفن رغم أن الفنانين في القرن العشرين يمارسون هذا بعينه، ثمة اغتراب لجوج ومتهور وغير طبيعي، ولقد كتب بول فاليري أن اللمسة والنمط أصبحا مضمون اللوحة في عصرنا، وهو محق تماماً. لنتذكر بيكاسو، كان يرسم لوحات مماثلة ويمهرها بتوقيعه ويبيعها بأسعار خيالية، ثم يتبرع بالمال للحزب الشيوعي الفرنسي، رائع! ولكن لا أعتقد أن لهذا علاقة بالفن.

لا أدري ماذا حدث؟ لماذا فقد الفن سره في القرن العشرين؟ لماذا أراد الفنان أن يحصل على كل شيء وبسرعة؟ ها هو الشاعر يكتب أولى رباعياته ويريد أن ينشروها له مباشرة. في حين أن كافكا مثلاً كتب رواياته، ثم مات وترك لصديقه المقرب وصية يطلب فيها إحراق كل كتاباته، ومن حسن الحظ أن الصديق خالف وصيته آنذاك. ربما تقولون إن كافكا هو من القرن العشرين أيضاً، نعم لقد عاش في القرن العشرين لكنه لم يكن ينتمي إليه بعد، لأنه كان ينتمي أخلاقياً إلى الماضي، لم يكن مهيأ لعصره ولهذا تعذب كثيراً. إن فكرتي تخلص إلى أن الفنان الحقيقي لا يجرب ولا يبحث.. إنه يجد، وإذا لم يجد فهو عقيم. وعندما تتحدثون عن المونتاج من منظور التجربة يجب أن أقول إنه لم تواجهنا مشاكل مونتاجية في (المرآة)، وبشكل أدق، لم تكن هناك تجربة. والأمر ببساطة أنني عندما صورت هذا الفيلم تراكم لدي جبل من المواد المصورة، فقمت بالمونتاج وصنعت إحتمالاً أولاً وثانياً وعاشراً وعشرينياً، ثم اتضح أن الفيلم لم يوجد بعد. ولم يكن مرد ذلك إلى مشاكل تجربة مونتاجية، فالفيلم لم يتحقق، لم يتحقق بالمعنى الكارثي والمميت لهذه الكلمة، وكان واضحاً أن المادة اكتسبت خصائص وقوانين لم أكن أعرفها. أثناء احتمالات المونتاج السابق كنت أفكر بالبناء الدرامي، بعد ذلك أدركت أنه لا بد من توليف المادة انطلاقاً من مبدأ مختلف تماماً ودون التفكير بالمنطق، وهكذا وُلد الإحتمال الواحد والعشرون، والذي رأيناه على الشاشة. وعندما شاهدت الفيلم عرفت أنني تجنبت مأساة الفشل هذه المرة. كيف حصل ذلك لا أعرف. لكنني أؤكد لكم أنه منذ البداية تكون لدي انطباع بأن المادة كلها صُورت بطريقة غير صحيحة. وأنا أعني عندما أتحدث عن احتمالات المونتاج تبديلاً في أماكن مشاهد كاملة وليس لقطات منفردة. وهذا هو باختصار تاريخ مونتاج الفيلم.

- الجمهور: هل يعتبر الفيلم الذي صورته في إيطاليا إنتاجاً سوفيتياً إيطالياً مشتركاً؟

- تاركوفسكي: إنه فيلم إيطالي أساساً تم تصويره بأموال الراديو والتلفزيون الإيطالي، لكنه يُعتبر إنتاجاً مشتركاً إنطلاقاً من أنني قمت بإخراجه وأدى الممثل السوفيتي أولغ يانكوفسكي الدور الرئيسي فيه، بالإضافة إلى وجود زوجتي لاريسا والتي عملت مساعدة لي في جميع أفلامي.

- الجمهور: هل وجدت نفسك حراً في إيطاليا أكثر مما كنت عليه في الإتحاد السوفيتي، من حيث إنك استطعت أن تعمل بأسلوبك؟ وهل كنت تشعر بالضغط التجاري؟

- تاركوفسكي: لم أشعر بفارق كبير فيما يتعلق بالعمل. إن جميع السينمائيين يتشابهون إلى حد كبير لدرجة أنني كنت أصاب بالدهشة أحياناً عندما أجد أن نماذج وشخصيات العاملين في المجموعة متشابهة تماماً مع من اعتدت العمل معهم. إن المهنة تترك بصماتها بلا شك. ومع ذلك لا أقول إن صنع الفيلم في إيطاليا كان سهلاً وهذا لا يعني أيضاً أنه كان أصعب مما هو عليه في الإتحاد السوفيتي. لقد اعتدت على أن مهنة المخرج تنحدر إلى مستوى عمل النادل الذي يتوجب عليه حمل تلال من الصحون دون أن يكسرها. إذا كانت لديك فكرة معينة فإنه يصعب عليك كثيراً أن تحافظ عليها حتى نهاية العمل، لأنه وبعد جلسات العمل الأولى مع مجموعتك تجد نفسك تنسى كل شيء، ولهذا فإن مهمتك الأساسية ألا تنسى أبداً ما تنوي عمله لأن كل الأشياء في السينما معدة من أجل أن تفقد كلياً خلال الأسبوع الأول القدرة على استعياب أين أنت موجود وماذا تفعل. ويجب أن أقول لكم إنني إذا لم أكن أفكر بالمال إطلاقاً في الإتحاد السوفيتي، فإنني في إيطاليا، مع المعذرة، وجدت نفسي مضطراً للتفكير به طوال الوقت، وكنت أسمع كلمة "المال" أكثر بكثير من "مرحبا" أو "مع السلامة". (ضحك في القاعة). أما إذا تعلمت أن تغيّب وعيك عندما يتحدثون معك عن المال، فعندئذ يصبح كل شيء في مكانه، وببساطة شديدة، يجب أن يتحول المرء إلى أبله عندما يتحدثون معه عن المال، وعلى أية حال سوف انهي فكرتي: صعب، غير صعب... إن العمل في السينما صعب لدرجة أنه يسهل أحياناً ويصعب أحياناً أخرى. وقد أجرى الأميركيون قبل الحرب استفتاء حول أكثر

المهن خطورة وتهديداً للحياة، فجاء الطيارون المجربون في المركز الأول والمخرجون السينمائيون في المركز الثاني.

– الجمهور: لقد ذكرت أن حوالي ٧٥ بالمائة من المشاهدين يرون في السينما وسيلة تسلية، وقلت في الوقت نفسه إن السينما مدعوة لتفسير معنى الحياة. ولكن التناقض يكمن في أن ما تقوله عن أفلامك وكيفية تصويرها، معقد لدرجة لن يفهمها أغلب الناس ومع هذا تريد أن تفسر للعالم مشاكل هائلة؟

– تاركوفسكي: لا أعتقد أنني وحيد في وضعي هذا ولا أعتبر نفسي مميزاً عن زملائي. هذا أولاً، وثانياً، أنا شخصياً مقتنع بوجود نسبة ٢٥ بالمائة من المتفرجين إلى جانبي، وهذا يكفني. توجد عندنا في موسكو قاعتان كبيرتان للموسيقا الكلاسيكية، الأولى قاعة الكونسر فتوار الكبيرة، والثانية قاعة تشايكوفسكي، ويعيش في موسكو حوالي عشرة ملايين إنسان، وهناك موسيقا باخ، وموزارت وبيتهوفن وموسيقا العديد من المؤلفين الموسيقيين الرائعين، ولسبب ما، فإن القاعتين تكفيان لإرضاء الإحتياجات الروحية لعشرة ملايين دون أن يقوم أحدهم بتحطيم الأبواب، لأن العدد الحقيقي للمهتمين فعلاً لا يتجاوز المليون. ومن ناحية أخرى لا يجب إصدار بوشكين وشكسبير بأعداد ضخمة، جميعنا نقول إننا لا نستطيع العيش من دونهم، ولكن نسبة من يقرؤهما في واقع الأمر لا تتجاوز العشرين أو الثلاثين بالمائة. أما نحن الذين نعمل في السينما فإن وضعنا أسوأ بكثير... انظروا ماذا يحدث الآن؟ لقد قام المخرجون السينمائيون على مدى سنوات طويلة بصنع كل ما كان ينتظره الجمهور منهم، وانتهى الأمر إلى أن الجمهور لم يعد راغباً بمشاهدة شيء من هذا. ويزداد الوضع سوءاً لأننا إذا قدمنا فجأة، لهؤلاء المشاهدين المصابين بخيبة أمل، الأفلام التي نريد أن نريهم إياها حقاً، لما رغبوا بمشاهدتها على الإطلاق لأنهم قد تغيروا وتشوهوا. إن خضوع الصناعة السينمائية لأمزجة المشاهدين ربما تؤدي إلى عدم معرفة أي نوع من الأفلام يجب صنعها حتى تعوض على الأقل نفقات الإنتاج. لكنني على ثقة دائمة بنسبة الجمهور الذي يشاهد أفلامي.

– الجمهور: هل تستطيع أن تحدثنا عن مشاريعك وأفكار أفلامك المقبلة؟

– تاركوفسكي: بالطبع. توجد لدي مشاريع كثيرة، ولكن حتى لا تشعروا بالملل فإنني أريد مثلاً إخراج "هاملت" باللغة الإنكليزية.

- الجمهور: تتميز أفلام تاركوفسكي السوفيتية بوجود الرحاب والإتساع حيث عبر تاركوفسكي عن توجسه من هذه الرحاب، أليس كذلك؟

- تاركوفسكي: الرحاب! بالمعنى الحرفي؟! يا إلهي إن هذا يثير فزعي لأنني لا أستطيع حتى الآن أن أستفيق من أثر الرحاب التي اضطررت لاجتيازها عندما أخرجت (أندريه روبلوف). وربما لم تشاهدوا هذا الفيلم. أما إذا شاهدتموه فإن السؤال عندئذ عديم الجدوى (ضحك في القاعة). أما فيما يتعلق بالأفلام الأخيرة وضيق الصدر من الأماكن المغلقة الذي تتحدثون عنه، فإن هاملت قال كلمات رائعة بهذا الصدد: "بوسعي أن أحصر في قشرة جوزة وأعد نفسي ملكاً للرحاب التي لا تحد...".

- الجمهور: كيف توصلت إلى فكرة إخراج فيلم عن أندريه روبلوف؟

- تاركوفسكي: أجد دائماً صعوبة في الإجابة على السؤال لماذا أخرجت هذا الفيلم أو ذاك.إن موضوع ماذا ولماذا لا يشكل مشكلة بالنسبة لي، ولهذا ربما لا أذكر أبداً الدافع لصنع فيلم معين. لم تكن هناك لحظة محددة حسمت فيها مشاريع بالنسبة لروبلوف. لا أذكر كيف حدث هذا، لكنه تم بهدوء شديد...

- الجمهور: عندما تحدثت في دار السينما الوطنية قلت إن مهنة السينمائي تشبه مهنة الشاعر. هل تعتبر دورهما واحداً؟

- تاركوفسكي: بالطبع. لقد قال ألكسندر بلوك،الشاعر الروسي الشهير الذي عاش في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين – والذي كان ينتمي أكثر إلى القرن العشرين، إن مهمة الشاعر خلق هارمونية من الفوضى، خلق عمل هارموني من فوضى هذا العالم. وقد كتب بوشكين عن هذا أيضاً في (موزارت وساليري). والسينما في جوهرها وتكوينها الصوري فن شاعري خارق لأنها قادرة على تجاوز المعاني الحرفية والتتابع الحياتي اليومي وما ندعوه بالبناء الدرامي. إن خصوصية السينما تكمن في أنها مدعوة لتثبيت الزمن والتعبير عنه، الزمن بالمعنى الفلسفي والشاعري والحرفي. لقد ولدت السينما في نهاية القرن الماضي عندما بدأ الإنسان يشعر بضيق الوقت. أما نحن فقد اعتدنا العيش في عالم مضغوط بشكل مخيف، ويبدو لي أن إنساناً من القرن التاسع عشر أو الثامن عشر لن يقدر أن يعيش في عصرنا لأنه سيموت بسبب الضغط الذي سيحدثه الزمن عليه الذي سيجبره على تأدية واجباته الجسدية والأخلاقية بشكل أسرع مما تعود عليه بكثير.

والسينما في الحقيقة مدعوة لمعالجة هذا الموضوع شاعرياً. ولاحظوا أن السينما هي الفن الوحيد الذي يسجل الزمن بشكل حرفي، ويصبح بالإمكان نظرياً مشاهدة الشريط السينمائي إلى مالا نهاية. إنه جزئية من الزمن. وبهذا المعنى فإن مشكلة الإيقاع التي تلعب دوراً مهماً في الشعر، ومشكلة الطول والوتيرة تصبحان ذات أهمية خاصة في السينما، إن أي فن يصبح شاعرياً في أعلى وأفضل أمثلته. ليوناردو دافنتشي شاعر في الرسم، شاعر عبقري، ومن المضحك تسميته رساماً، وتسمية باخ مؤلفاً موسيقياً وشكسبير كاتباً وتولستوي نثرياً... إنهم شعراء. وهناك فرق، وهذا ما أقصده عندما أقول إن للسينما مغزاها الشاعري الخاص لأن ثمة جوانب في الحياة والكون لا تزال مبهمة تماماً ولم تعبر عنها أنواع الفنون الأخرى.

إن السينما قادرة على أشياء لا تقدر عليها الفنون الأخرى، والعكس صحيح. إن الفن لا يشيخ، وأنا أطمح كمخرج محترف إلى إدراك وفهم المشاكل الجمالية والأخلاقية التي تواجهني، بشكل شاعري.

– الجمهور: عندما تتهيأ لإخراج فيلم، هل تخطط وترسم كل اللقطات والمشاهد أم أنها تنشأ أثناء التصوير؟

– تاركوفسكي: إنني أعمل على مرحلتين، في البداية أجهز مخططاً للتصوير، لكنني عندما أحضر فيما بعد إلى موقع التصوير يتضح لي أن الحياة أغنى من خيالي بشكل لا يصدق، وأنه يجب تغيير كل شيء. أما الآن فقد أدركت أنه يجب الحضور إلى موقع التصوير دون إعداد مسبق... عندئذ أكون أكثر حرية. لقد كنت فيما مضى أقوم بعمل تحضيري لأنني لم أكن أمتلك تصوراً إحترافياً كافياً لإبداعي الخاص، وأخشى اليوم أن هذا التصور أصبح قاسياً جداً بالنسبة لي.

– الجمهور: لماذا تريد تقديم أوبرا بعد أن عملت في السينما؟

– تاركوفسكي: لأنني لم أقدم أوبرا حتى الآن.

– الجمهور: أية صفات تبحث عنها في الممثل؟ وما هي علاقتك به؟

– تاركوفسكي: كيف أتعامل مع الممثل أم كيف أختاره؟

– الجمهور: ما هو أسلوبك العملي معه؟

– تاركوفسكي: إنني مستعد لمنح الممثل حرية مطلقة إذا هو أبدى تبعية تامة للفكرة. وباختصار أنا مخرج غير محتمل إذا لم يشاطرني الممثل وجهة نظري

المتعلقة بفكرة الفيلم، أما الممثل الذي يشاطرني ذلك فأحبه وأقدره وأمنحه حرية مطلقة.

- الجمهور: يدهشنا اهتمام الروس والسوفييت بهاملت.

- تاركوفسكي: إذا كان يدهشكم اهتمام الروس بهاملت فأنا يدهشني غياب هذا الإهتمام لدى الانكليز.

- الجمهور: هل يثير "هاملت" اهتمام الروس بشكل خاص أكثر من مسرحيات شكسبير الأخرى؟

- تاركوفسكي: إن "هاملت" أفضل عمل درامي وشاعري في العالم كله.

- الجمهور: لماذا هو الأفضل؟ ما الذي يثير الاهتمام فيه؟

- تاركوفسكي: لأنها دراما تطرح أكثر المشاكل أهمية والتي كانت موجودة في عصر شكسبير، ووجُدت قبله وسوف توجد بعده.

وهذه الدراما لا تنصاع للإخراج وكل من أراد إخراج "هاملت" كان ينتهي إلى التقليد. إن "هاملت" سر كبير وأنا أطمح إلى إخراجه، وأعتقد أن معنى "هاملت" يتلخص في أن إنساناً ذا مستوى روحي عالٍ مرغم على العيش وسط الناس الواقعينَ في مستوى منخفض للغاية. إنسان المستقبل مرغم على العيش في بالماضي، ولا تكمن دراما هاملت بكونه محكوماً عليه بالموت، وهو يموت فعلاً، إذ أن ما يهدده هو الموت الأخلاقي والروحي. إنه مضطر للتخلي عن طموحاته الروحية والتحول إلى قاتل عادي أو إلى الانتحار دون أن ينجز واجباته.

- الجمهور: من هم أحب المخرجين إليك؟

- تاركوفسكي: أحب برسون، برغمان، أنطونيوني، ميزن غوتي، فيغو، بونويل...

- الجمهور: ومن يستأثر بإعجابك من المخرجين السوفييت الكلاسيكين؟

- تاركوفسكي: إنني أنحني إعجاباً أمام ما أنجزه ألكسندر دافجنكو في وقته، وأقصد أفلامه الصامتة والفيلم

الناطق الأول، وأحب أيضاً أفلام كالاتوزوف، أما إيزنشتاين فلا أحبه كثيراً ويبدو لي أنه حسابي وعقلاني جداً، بالنسبة للمخرجين المعاصرين أحب سرغي بارادجانوف وأوتار يوسلياني.

- الجمهور: ما هو الموضوع في فيلم (سولياريس)؟ لقد ذكرت أنه توجد فكرة دقيقة في الفيلم ومع هذا فلم أشعر بسوى الجمال والغموض..ويبدو لي كذلك أن موسيقا الفيلم تتعارض مع مضمونه..

- تاركوفسكي: أعتقد أن فكرة الفيلم لن تختلف كثيراً عن إنطباعاتكم. وخلافاً لرواية ليم التي اقتبس الفيلم عنها، فإن الفيلم يطرح الفكرة التالية: يجب على الإنسان أن يبقى إنساناً حتى ولو كان موجوداً في ظروف لا إنسانية.

- الجمهور: ولكنك استخدمت مقدمة باخ الكوراليه "إني أناشدك يا إلهي". ألا تراها متناقضة مع فكرة (سولياريس)؟

- تاركوفسكي: بل أراها طبيعية جداً في التعبير عن فكرة الإنسانية الموجودة في الفيلم، ولا أعرف لماذا تجدونها متناقضة؟

- الجمهور: هل يوجد مكنون ديني مسيحي في اختيارك للموسيقا؟

- تاركوفسكي: إن كل فن يتضمن في داخله مكنوناً دينياً.

- الجمهور: لماذا تعتقد ذلك؟

- تاركوفسكي: لأن الفن يعبر عن عقائد مسلم بها، وهو موجود في كل الأحوال على الرغم من أية تصورات منطقية وعقلانية، ثم إن الإنطباع الديني الذي يخلقه العمل الفني الحقيقي لدى الإنسان يؤثر بالتالي على روح هذا الإنسان وتكوينه الأخلاقي.

- الجمهور: لقد ذكرت أن الفن مهتم بمعنى الحياة ويهدف إلى تفسير الوجود. لكننا لا نلمس هذا التفسير في أفلامك، إنها عميقة وغامضة، وأكثر ما يدركه الجمهور هو الغموض نفسه.

- تاركوفسكي: إذا كان قد نشأ لديكم انطباع بالغموض فإنني أعتبر هذا مجاملة كبيرة لي، وسأكون سعيداً إذا كان المتفرج مقتنعاً بأن الحياة غموض فعلاً، لأنها لم تعد كذلك بالنسبة لعدد كبير من الناس.

- الجمهور: التناقض يكمن في أن التفسير غموض.

- تاركوفسكي: لا، إذا شعرتم بالغموض أثناء مشاهدة الفيلم فهذا يعني أنني تمكنت من التعبير عن علاقتي بالحياة إذ لا يوجد سر أكثر غموضاً وعمقاً من سر وجودنا...

- الجمهور: ما هو رأيك بالأوبرا؟

- تاركوفسكي: إنه رأي غريب جداً لأنني لا أعرف نوعاً فنياً متناقضاً أكثر من الأوبرا، ولهذا السبب أريد أن أتواجد داخل الإنسان الذي يغلي في هذا المرجل وحتى أدرك معنى كل ما يحدث هناك. ما الذي قد يكون أكثر غرابة من الإنسان الذي يبدأ بالغناء كالعصفور عندما يريد التعبير عن مشاعر إنسانية معينة.

- الجمهور: لكن هذا ما يحدث في الحياة غالباً.

- تاركوفسكي: كلا، لا يحدث غالباً، أؤكد لكم.

- الجمهور: هل تتحدث على مستوى الواقعية؟

- تاركوفسكي: أتحدث على مستوى الحقيقة الحياتية. ثمة ما هو غريب وعلى غير ما يرام في هذا النوع الفني، ولهذا السبب، أكرر... أريد أن أتواجد في أعماق الناس الذين يجدون أنفسهم في داخله، ولكنني في الحقيقة لم أختر الطريق الأمثل لذلك إذ وقع اختياري على أوبرا (بوريس غودونوف) لبوشكين وموتسورسكي. لماذا ليس الأمثل؟ لأنها، أوبرا درامية جداً. بالطبع سيكون سهلاً بالنسبة لي أن أتحدث عن علاقتي بالأوبرا لو أنني اخترت فاغنر مثلاً أو أوبرا إيطالية معينة، ولكن بما أنني نويت على (بوريس غودونوف) فأنا مضطر لإعداد بعض المقولات الدرامية والنفسية والأخلاقية، بالإضافة إلى الموسيقية أيضاً، وهذا يجعل تجربتي صعبة للغاية، وباختصار لقد قُبض علي ووقعت في الفخ.... (تصفيق).

- اللقاء الثاني -

- تاركوفسكي: تم تحديد موضوع حديث اليوم ألا وهو مسؤولية الفنان. لكنني خلال سفري من إيطاليا إلى هنا أدركت أن هذه المسؤولية لا تمارس فعلاً. ماذا تعني مسؤولية الفنان؟ إن كل شيء يعتمد على المدى الذي يشعر هو في أعماقه بهذه المسؤولية. كيف يمكن أن نطالب الآخرين بها إذا لم تكن موجودة لديهم أساساً؟

من الواضح طبعاً أن الفن الآن في حالة كساد وانقباض عميق. ولا يعود سبب ذلك إلى أوضاع وظروف اجتماعية معينة أو غياب الإهتمام لدى الجمهور بشكل عام. فالجمهور مهتم بالفن والفنان بدوره يبحث عن وسائل اتصال معه، وكلاهما يعاني من قلة الاتصالات وإمكانات التواصل. ولكن يبدو أن الفن يفقد روحيته شيئاً فشيئاً ويبحث عن هدفه في اتجاه خاطىء، وهكذا أصبحنا ننظر إلى الفن على أنه مجرد وسيلة تسلية. وبالطبع إذا التفتنا إلى تاريخ المسرح فسوف يتضح أنه كان

يخدم غرض التسلية بدرجة كبيرة (وأنا لا أتحدث هنا عن المسرحيات الدينية القديمة والقروسطية). والسينما أيضاً كانت منذ بداياتها فناً تجارياً، ثم حدثت فيها أشياء غريبة ذات أبعاد كارثية. لقد حصل المتفرج على ما يريد وتوقف بالتالي عن الذهاب إلى السينما، وكان في ذلك تقويماً معيناً للأوضاع. لم يعد راضياً عما تقدمه السينما التجارية، وهذه هي الحال في أنواع الفنون الأخرى مثل الرسم، حيث تسير الأمور على نحو محزن للغاية. وباختصار فإن إنعدام الروحية لدينا هو الذي خلق هذه الأزمة.

وكما تعرفون جميعاً فإن الفن غير التجاري، الفن المعني بعالم الإنسان الداخلي، لا يستطيع أن يكسب عيشه، ونعرف الكثيرين من مؤلفي السيناريو الذين كانوا قد حققوا نجاحات ملحوظة، ويكتبون الآن بشكل سيء للغاية. إن الحديث عن نهضة معاصرة لا يبدو وارداً.

هذه أكثر المشاكل التي تثير قلقي وتدفعني إلى التفكير باستمرار: ما العمل؟ هل أنا مذنب؟ وإلى أي مدى؟

إن ذنبي يكمن قبل كل شيء في أنني والكثير من زملائي قد نسينا رسالة الفن الحقيقية تحت تأثير ضربات مهنتنا الإبداعية هذه. لقد التقيت مؤخراً بطلاب من مركز السينما التجريبي في روما، ومن مدارس سينمائية أخرى في العالم، والذي أدهشني حقاً أن هذا الإنسان الشاب الذي ينوي ممارسة الفن والسينما، يأتي إلى معهد السينما ويعرف مسبقاً أنه سيصبح، وفق تعبيره، عاهرة وهذا ينطبق عليهم جميعاً.

هناك فكرة أدبية واجتماعية شهيرة انتشرت في القرن التاسع عشر وتروي قصة شاب ريفي يسافر إلى العاصمة حتى يحقق ذاته فيها. إنها فكرة كلاسيكية نعرفها في الأدب الأميركي والفرنسي.... وتنتهي دائماً على نحو درامي حيث يفقد الشاب أوهامه. توجد روايات عديدة عالجت هذه الدراما الروحية. أما الآن فإن الشباب الذين يبدأون حياتهم في الفن يعرفون جيداً، وهم لا يزالون على مقاعد الدراسة، كيف يجب أن يتصرفوا حتى يحصلوا على وظيفة في حقل السينما التجارية. لقد تغيرت هواجس الشباب الذين يريدون أن يصبحوا سينمائيين في هذا العصر.

لقد كان الغرب براغماتياً على الدوام بالمقارنة مع الشرق العريق. إن انجازات الديمقراطية الغربية التي منحت الإنسان فرصة أن يشعر نفسه حراً، انتزعت منه في واقع الأمر الإيمان بأي إنسان آخر ما عدا نفسه. إن هذه الديمقراطية، بمعنى معين، أنانية. والثقافة الغربية كذلك. وهذا بُعد معروف جيداً. وعندما نتساءل: ما معنى العمل الفني الحقيقي المصنوع في الغرب بدءاً منذ عصر النهضة؟ إنه عويل دائم للروح الإنسانية التي تعبّر عن آلاف النزعات... انظروا كيف أنا سعيد، انظروا كيف أنا حزين، كيف أتعذب، كيف أحب، كيف أحارب الشر، كيف أموت... انظروا كيف أنتصر... أنا، أنا، أنا، أنا أنا!! أما عندما نتحدث عن الفن الكلاسيكي الشرقي فإننا أمام تاريخ مؤلف من آلاف السنين. ولقد إستخدمت في فيلم (الحنين) موسيقا صينية قديمة تعود إلى القرن السادس قبل الميلاد، موسيقا مذهلة! يتجلى معناها باختفاء وتبخر الروح الشرقية، أما عندما تستقطب النفس كل العالم المحيط بها كأنها تريد أن تستنشقه، فهذا يدل على انهيار روحي معين.

أريد أن أخط بشكل مباشر حد الإنقسام بين ثقافتي الشرق والغرب. لن ينكر أحد منا أن حضارة العالم بأسرها تنهض على الثقافات الشرقية، وأن ما يدعونه بالبربرية الشرقية تتساوى مع الغرب بحب الحرية والديمقراطية. قد يقول البعض إنني لست محقاً لأننا نعرف شخصيات كبيرة وبارزة في الموسيقا الغربية مثل باخ، ولكن هل تدركون أن باخ "موضه" ولا علاقة له بالتقاليد، وهو منقطع عنها بالمعنى الروحي. إن نسيان الذات في الإبداع أمر ممكن في الغرب بحيث يُبدع الإنسان ويقدم نفسه ضحية، لأنه في هذا يكمن المحرض الحقيقي للفنان الحقيقي. وإذا عدنا مثلاً إلى رسم الأيقونات في روسيا، في القرن الثالث عشر وحتى الخامس عشر فسوف نلاحظ أنه لا توجد أيقونة واحدة ممهورة بتوقيع الفنان عليها. إن راسم الأيقونات لم يكن يعتبر نفسه فناناً ورساماً، وكان يحمد الله على كونه قادراً على رسم الأيقونات ويؤمن أن واجبه خدمة الله من خلال مهارته وعمله. إن الحديث يدور هنا حول غياب العجرفة أثناء العمل الإبداعي.

هل تعرفون أن كل نهضة– ولنتناول الإيطالية على سبيل المثال– ليست سوى حب للذات منفوخ بشكل غريب جداً. لا أريد هنا أن أحط من منجزات النهضة

الغربية، ولكن ثمة فقدان وتشتت للروحية يحدثان باستمرار. صحيح أنني أرحب بالديمقراطية الغربية ولكن يجب أن أقول لكم إنها انتزعت من الإنسان ضرورة الإحساس بروحيته. إن الروحية لم تعد أمراً ضرورياً في حياة المثقف الغربي، وهذا ليس انتقاداً وكان يمكنني أن أنتقد جوانب أخرى في حياتنا التي أعرفها جيداً، ولكن بما أننا موجودون الآن في الغرب أود التحدث بشكل خاص عما هو مهم بالنسبة لنا جميعاً.

إن الحرية والضمانات التي قدمتها الديمقراطية الغربية للإنسان جعلته ضعيفاً من الناحية الروحية، وأرجو ألا تعتقدوا أنني أتمسك بفكرة ضرورة ممارسة ضغط اجتماعي معين أو التخلي عن إنجازات الديمقراطية من أجل بلوغ مستوى روحي عال. أنا بعيد تماماً عن مثل هذه الفكرة.

أين التناقض إذاً عندما لم يعد يثير اهتمامنا أي شيء وأصبحنا نعيش مثل الغجر، ليومنا الحاضر فقط؟ لم نعد نفكر بالغد، لأنه لو كان يثير اهتمامنا حقاً لما وصلت حياتنا إلى هذا المستوى. لقد فقدنا سيطرتنا على الحياة حتى في أكثر دول الغرب ديمقراطية وانعكس ذلك على ثقافتنا ويبدو واضحاً من أزمات السينما والأدب المعاصر.

يمكن القول إن الفن كان موجوداً دائماً في حالة أزمة. ولكن من السذاجة التأكيد على أن النهضة ببعديها الإقتصادي والإجتماعي كانت ترافقها نهضة ثقافية. إن المطابقة بين النهضة الروحية والنهضة الاقتصادية تؤدي إلى عدم تزامن بينهما، ولنتذكر على سبيل المثال المرحلة الرجعية الشهيرة في روسيا والتي بدأت مع الحرب الروسية اليابانية واستمرت حتى ثورة عام ١٩١٧. لقد كانت مرحلة انحطاط اجتماعي واقتصادي، لكنها كانت أيضاً النهضة الأخيرة للثقافة الروسية والتي لم تنته مع العام السابع عشر، ولكن بعد ذلك بسنوات، وتحديداً في نهاية العشرينيات، لأن الطبقة المثقفة التي مارست الفن والفلسفة والأبحاث الدينية هاجرت إلى الغرب وتابعت عملها هناك، ومن بقي في روسيا تابع أيضاً ضمن ظروف سنوات العشرينيات القاسية.

نعم، لقد فقدنا روحيتنا، لم نعد بحاجة إليها... مع أن الوقت غير مناسب أبداً لأن الوضع على كوكبنا لم يكن قط بمثل هذه الصعوبة على الأصعدة السياسية

والاجتماعية والروحية. إن درجة الضغط النفسي التي نعاني منها اليوم لم يعرفها الإنسان أبداً في الماضي، وفي الوقت نفسه يعيش الفنان في حالة تناقض غريبة، من جهة أولى يجب عليه أن ينظر إلى مهنته ونفسه بنزعات ومقاييس مختلفة، ومن جهة أخرى يرى أن الفن في وضع صعب للغاية ويؤدي وظيفة سلعة تجارية.

تتراءى لي صورة قاتمة عندما أفكر بمشاكل الفن المعاصر، مع هذا فإنني مؤمن تماماً بأن مهمة عظيمة تقع على عاتق هذا الفن، مهمة إنعاش الروحية.

سؤال: ما هي الواقعية بالمعنى المتعارف عليه في كل مكان؟ واقعية المجرف الذي تصب فيه أعمال بوشكين وشكسبير وتولستوي وديكنز الرائعة. الواقعية، هي الحقيقة عن الإنسان.

إن الفنان الذي يتحدث عن الأزمة الروحية يجب أن يكون روحياً، ولا يمكن تسمية الفن الذي يتناول الإنسان من خلال وضعه بالشكل المادي، فناً واقعياً. إننا نتحدث عن الروحية وفقدانها في آن واحد، ومن أجل التعبير عن مأساة فقدان الروحية يجب أن نرى الإنسان الذي يتسع الثقب في داخله. ووحدة الفنان الذي يعمل على مستوى روحي يستطيع أن يبدع هذه الصورة.

يكتب همنغواي في إحدى رواياته في وصفه مشهد وداع البطل الأخير لجثمان زوجته: "وفي مكان قلبه تشكل فراغ...". إنها مجرد صورة، لكنها تعطي إحساساً بمعنى الدراما الداخلية لهذا الإنسان.

ماذا أعني بكلمة "الروحية "، الكلمة التي اعتدنا عليها وتبقى رغم ذلك مجردة إلى حد كبير. الروحية هي اهتمام الإنسان بمعنى الحياة. إنها الخطوة الأولى، والإنسان الذي طرح على نفسه هذا السؤال لا يمكن أن ينحدر دون المستوى الذي وصل إليه لأنه سوف يتطور ويمضي قدماً. لماذا نعيش؟ إلى أين نمضي؟ ما معنى وجودنا على الأرض لمدة ثمانين عاماً نعيشها ونتملق بعضنا البعض؟ إن الإنسان الذي لا يطرح على نفسه هذه الأسئلة، أو لم يطرحها بعد، شخصية غير روحية، يعيش على مستوى حيواني قططي، فالحيوانات لا تطرح مثل هذه الأسئلة.

فأنا لا أنكر، رأيت في حياتي قططاً سعيدة جداً، وأعجبني منها صنف الكيبلنغوفسكايا بشكل خاص.

لقد علمونا طوال سنوات عديدة أن الإنسان حيوان عالي التنظيم...

رائع! لكنني لا أريد أن أكون حيواناً عالي التنظيم. إننا نتميز عن الحيوانات بقدرتنا على إدراك أنفسنا.

وبما أننا طرحنا هذا السؤال، لماذا نعيش؟ فإننا نريد الحصول على إجابة واضحة. إن الفنان الذي لا يشغله هذا الموضوع ليس فناناً وليس واقعياً لأنه يبتر موضوعاً هاماً جداً. وعندما نبدأ بمعالجة هذه المواضيع، يُولد الفن الحقيقي.

ربما أمتلك ذوقاً فنياً كافياً، على الأقل لأنني درست سنوات طويلة في مدرسة الرسم، وهذا الذوق يمنحني الحق في الحكم على فن الرسم من وجهة نظر محترف تقريباً. إن الرسم في القرن العشرين، حتى في أرقى إنجازاته وتجلياته، يبقى مغالطاً وغير روحي. لقد توجهت أبحاث الفنانين المعاصرين إلى النواحي الخارجية، وأصبحوا يبحثون عن أسلوب ويرغبون في الإنتماء إلى مدرسة معينة حتى يتمكنوا من إقامة معارضهم وبيع لوحاتهم بسهولة أكثر. وعندما نتذكر أعمال ليوناردو دافنتشي أو بييرو دلافرانشيسكا وأندريه روبلوف ورمبرانت وغيرهم فإننا نرى عالم الإنسان الداخلي الهائل والقوي. ويوجد لدي انطباع أن بيكاسو بكل شهرته وحرفيته لم يطرح هذا السؤال. لقد وضع أمامه مهمات مختلفة تماماً وأراد أن يقيم خطين متوازيين بين الفنان والزمن المعاصر ، ويعبر في أعماله عن الديناميكية العوجاء لتطور الحياة المعاصرة. إن هذا علم اجتماع بحت. بيكاسو لم يكن فناناً روحياً ولم يدرك دراما الإنسان المعاصر. لقد بحث عن الهارمونية في عالم غير هارموني ولم يعثر عليها لأن شعاره كان التفتت. كان يرسم على قماشه الكتاني الموديل نفسه ولكن بإضاءات وزوايا مختلفة، كأنما أراد التقاط التواجد الخارجي للإنسان في هذا العالم وتتبع إيقاع الحياة. لقد كان عالماً اجتماعياً منذ البداية وحتى النهاية.

ولنتذكر أيضاً الرسام الفرنسي هنري روسو الذي عمل بأسلوب "نايف" ورسامين آخرين عملوا بالأسلوب نفسه... ماذا نرى؟ لا شيء سوى الأسلوب. أما عالم الإنسان الداخلي فلم يعد يثير اهتمام أحد، ولم يعد يهمنا عندما نلتقي أن نتحدث عن أفكارنا وحياتنا. نريد أن نكون لطفاء مع بعضنا البعض، نتقارب، نشرب، نرقص، ننام، دون أن يزعج أحدنا الآخر ويترك له هموماً يفكر فيها. إنها لا مبالاة اجتماعية تنعكس على الفن مباشرة وتُفقد الفنان روحيته.

يكتب إيلين، الفيلسوف والإنثروبوصوفي الروسي الشهير الذي ساهم في الثقافة وعلم الجمال، أن الفنان أو العبقري هو الذي يخلق شعبه ويلهمه ويوصل إليه المعاني الروحية. أما متابعاتي فتتحدث عن العكس تماماً، إن الفنان هو صوت شعبه، يعبر عن حالته الروحية بواسطة اللغة التي يمتلكها، ويوصل الأفكار والمشاعر والآمال. وهكذا أستطيع تفسير الظاهرة بأن حالة المجتمع الروحية تؤثر على الفنان بقوة.

إنطلاقاً من كل هذا أجد أمامي طريقاً واحداً فقط، ولا أدري إن كان جيداً أم سيئاً، ولكن لا بدائل له. يجب أن يخدم الفنان موهبته ويحاول أن يفسر لنفسه هدف حياته ويحدد بعض القيم الروحية والأخلاقية، الضرورية حياتياً، والتي تساعده مع شعبه على التطور روحياً. لماذا يريد الفنان المعاصر أن يقبض أجره سريعاً مقابل كل ما يفعله؟ لقد كان يعتقد الفنانون، قبل مائة عام مثلاً، أنهم يجب أن يعملوا، أما كيف سينقضي مصيرهم فهذا من شأن الله وحده. واليوم يطالب الفنان بأجره على الفور. في الماضي كان الفنان أكثر حرية في اختيار طريقه الروحي، أما في ظل ديمقراطية حياتنا الراهنة فإن الفنان في وضع يرغمه على العمل من أجل لقمة العيش. ومع ذلك، وكما قال أندريه بريتون في بيان السوريالية، إن مشكلة الطعام والأجر لا يمكن أن تبرر أسباب تحول الفنان إلى عاهرة. لكن المشكلة قائمة والنتائج واضحة.

إذا أردنا أن نبقى فنانين حقيقين، لا يجب أن نجلس وننتظر الرفاهية والأوسمة.

وإذا كان الإنسان يحمل ثمرة الإبداع في ذاته- وكل إنسان يحملها أساساً- فلا يجب أن يفسد موهبته وينظر إليها على أنها ملكية خاصة له. يجب عليه أن يخدم بصدق وإخلاص دون التفات لأحد ورغم اختلاف الأذواق والإهتمامات والميول. إن الفنان هو صوت الشعب حتى عندما ينكر ذلك بصوت مرتفع.

هذا هو تقريباً مغزى حديثي معكم اليوم. ربما أنني اهملت بعض الأمور فبقيت في الظل، وأنا مستعد للإجابة على الأسئلة إذا خطرت لكم... هل وجدتم الحديث ممتعاً؟

- الجمهور: نعم. رائع يا سيد تاركوفسكي. إنه المجال المهم بعينه، ويجب أن يتذكر الإنسان الغربي كيف يكون الفنان الحقيقي.

- الجمهور: هل تعتقد أن الجمهور قد أدرك الكلمة "الروحية"؟

- تاركوفسكي: عندما تحدثت لم يكن هدفي أن أثير روحيتكم. أنا أعمل في حقلي من أجل هذا، مثل أي واحد منكم، ثم إنني لست واعظاً حتى أنال ردة فعل الجمهور المباشرة، هذا يتطلب موهبة وقدرة خاصة لا أمتلكها ولا أدعيها أبداً. لا أستطيع أن أعدكم بأنكم سوف تخرجون من هنا والهالات المضيئة تتوج رؤوسكم، فتتبدلون وتبدأون حياة جديدة تماماً. إن مهمتي تتلخص في أن يفهم أحدنا الآخر بشكل أفضل، ويهمني جداً أن يتعرف جمهوري على المشاكل العملية التي تثير قلقي. أنا لا أتحدث عن روحية معينة يجب أن أثيرها فيكم لأنني واثق أنكم تقفون على مستوى روحي عالٍ بما فيه الكفاية ولأن أناساً آخرين لا يقدرون على الحضور إلى هذا المكان. إن مهمتي ليست كما تعتقدون. أما لو كان السؤال مختلفاً، مثل: هل أعتمد على التأثير الروحي الذي يحدث لدى الجمهور عندما يشاهد أفلامي؟ وهذا سؤال مهم جداً ويتطلب جواباً محدداً، فإنني كنت سأجيبكم، ولكن بما أنكم لم تطرحوا هذا السؤال فلن أجيب عليه. لقد كان هدفي من حديث اليوم أن أقيم اتصالاً بيني وبينكم من أجل أن تفهموني بشكل أفضل. وأطلعكم على مشاكل تثير قلقي كسينمائي محترف، وسأكون سعيداً جداً لو أنها بدأت تشغل حيزاً من تفكيركم.

- الجمهور: لماذا يطالب الناس في عصرنا بفن غير روحي؟

- تاركوفسكي: إنهم لا يطالبون بفن غير روحي، ولا يطالبون بأي فن على الإطلاق. يُوجد بالطبع جمهور مهتم بالفن الحقيقي، لكنني أتحدث عن جمهور تعتمد عليه حياة الفن التجارية، وهو لا يطالب بالفن بل بالتسلية. إن أية ضرورة للروحية تتلاشى في الغرب الديمقراطي الحر.

- الجمهور: هل يثير قلقك أنك ربما تفقد روحيتك، تفقد ذلك الذي تجلى بوضوح في فيلم (المرآة)؟

- تاركوفسكي: هذا سؤال مهم جداً. عندما نتحدث عن فقدان الروحية بالمعنى الإجتماعي فلا نعني أن أحداً ما

بعينه يفقد روحيته، مثلما يبدد نقوده ويتلاشى رصيده بالبنك. المجتمع هو الذي يفقد الروحية وليس شخصاً محدداً.

لكنه إذا- مع الشرط الأساسي (إذا)- كان أحدهم يقف على مستوى روحي معين، فلا يمكن أن يفقده إذا لم يقدم بالطبع على ارتكاب ذنوب وأخطاء قاتلة مثل

راسكولنيكوف في (الجريمة والعقاب). إن فقدان الروحية هو أكثر ما يثير الرعب بالنسبة للإنسان الذي يقف على مستوى روحي معين.

ومن أجل هذا كتب شكسبير (هاملت)، لقد اضطر أمير الدانمارك أن ينحدر إلى مستوى أولئك الأنذال الذين عاشوا في قلعة ألبسانور. إن دراما هاملت لا تتمثل في أنه يُقتل، لأن الموت بالنسبة له مخرج من الحالة التي وجد نفسه فيها، ولكن في أنه، وهو الإنسان الروحي، يصبح قاتلاً. إنها مأساة الروح.

– الجمهور: هل يستطيع السيد تاركوفسكي أن يقول شيئاً عن سرغي باراد جانوف؟

– تاركوفسكي: عندما سافرت من الإتحاد السوفيتي كان قد تم الإفراج عن سرغي باراد جانوف، وقد عرفت هنا

في وقت لاحق أنه صور فيلم (أسطورة قلعة سورام) لحساب استوديو جيورجيا في تبليسي، ويُقال إن الفيلم ناجح لكنني لم أره بعد، وأرجو أن أراه قريباً.

– الجمهور: لقد تحدثت عن التطور الروحي وفقدان الروحية. هل يمكن تطوير الروحية في الإنسان؟ إنها إما موجودة أو غير موجودة؟

– تاركوفسكي: من الغريب أن أسمع سؤالاً كهذا، ربما يتوجب عليكم الإلتفات إلى أناس وهبوا حياتهم لمشاكل التطور الروحي. إن معنى الحياة الإنسانية يتمثل بأن تقوموا خلال الزمن الممنوح لكم في هذه الحياة– ولو بخطوة واحدة– من المستوى الذي ولدتم عليه إلى مستوى أعلى. وهذا هو معنى الحياة.

– الجمهور: هل تعتبر نفسك إنساناً مؤمناً ومتمسكاً بتعاليم الكنيسة الأرثوذكسية؟ ثم إن وجهات النظر التي طرحتها بشكل جميل اليوم تذكر ببعض أفكار الموالين للنزعة السلافية في القرن الماضي، وخصوصاً خامياكوف ودوستويفسكي، فهل تمثل وجهات النظر المذكورة ردة فعلك على الدعاية السوفيتية أم أنها درء عن العالم الغربي نفسه؟

– تاركوفسكي: ما علاقة العالم الغربي هنا؟ فيما يتعلق بمشاكلي الخاصة أستطيع أن أتحدث أو لا أتحدث عنها.

إنني أعتبر نفسي إنساناً مؤمناً ولكن لا أريد أن أخوض في خصوصيات حالتي الراهنة لأنها ليست بهذه البساطة. وفي هذه الحالة سوف نتحدث عن السلافية، وأنا

سعيد لأنكم وضعتم خامياكوف ودوستويفسكي في خانة واحدة لأن في هذا إجابة على سؤالكم. دوستويفسكي لم يكن ميالاً للنزعة السلافية وكان خصماً لأفكار خامياكوف وصحبه. دوستويفسكي أعظم من أن يُحشر في "اتجاه" معين. أما أنا فبعيد تماماً عن آراء الموالين للنزعة السلافية. وفيما يتعلق بعلاقتي مع الغرب، فإن ردة فعلي تجاه كل ما أراه هنا لا يمكن إلا أن تعتمد على نشأتي، وهذا أمر طبيعي، أنا من هو موجود الآن، ومضموني الداخلي يحدد ردة فعلي. لكن ثمة سؤال آخر يطرح نفسه مع بقائي في الغرب طويلاً. هل ستأستكين لوجهة النظر هذه وأمتثل لحالتي الراهنة، أم ستصبح معاناتي أكثر عمقاً ودرامية؟ يصعب الإجابة على هذا السؤال الآن وسوف نرى مستقبلاً ما يحدث. وربما لاحظتم أنني لا أميل إلى انتقاد بلدي الذي عشت فيه أكثر من خمسين عاماً. أنا لا أنتمي إلى الذين يبدأون فوراً بتوجيه الإنتقاد وجز القسائم حماسة، وأنا بعيد أيضاً عن الاستنتاجات المرتجلة. إنه موضوع هام للغاية يعكس العلاقة المتبادلة بين عالمين مختلفين وهو يشغلني باستمرار، لكنني لا أود التحدث عنه الآن فالوقت لا يزال مبكراً. ثمة أمور تهمني أكثر من السياسة مع أنه توجد بالطبع صراعات ونزاعات لا يمكن إلا أن تثير قلقي، وبهذا الصدد يجب أن أقول لكم إننا وثقنا بالسياسيين والأحزاب لدرجة أنهم باتوا يعالجون كل شيء نيابة عنا. لقد أصبح الانتماء الحزبي في هذه الأيام مهنة قائمة بحد ذاتها. جاء القاضي من محاكم التفتيش، صادر إرادتكم وعرض عليكم لقمة الخبز والديمقراطية، وقال لكم: أنتم تمارسون هذا وأنا أمارس ذاك. وباختصار شديد، يوجد زعماء محترفون يسيرون بنا على طريق الإزدهار الذي سيؤدي بنا إلى الكارثة. إنه الثمن الذي ندفعه لقاء لقمة الخبز أو ما يسمى بديمقراطية أوروبا الغربية. لا أستطيع أن أفهم كيف يمكن أن يودع الإنسان روحه لدى شخص آخر ويعيش من دونها ولكن سعيداً مثل مجنون عاقل في بيت المجانين.

– الجمهور: لقد قلت إن الفن الغربي أناني يركز على الذات. لكن المخرج تاركوفسكي هو أكثر من يفكر بروحه ومشاكله وطفولته الخاصة، ولديه التركيز نفسه على الذات؟

– تاركوفسكي: ألم تلاحظوا بعد أنني أرى نفسي، مثل دوستويفسكي وأي روسي آخر، ضمن الثقافة الغربية إلى حيث تنتمي فعلاً الثقافة الروسية. إنني بعيد

عن فكرة وضع نفسي في مكان ما على مستوى فن الرسم الياباني القروسطي وأقوم من هذا الموضع ما يحدث في الفن الغربي. تريدون أن تتهموني بالأنانية؟ أنا لا أنكرها أبداً، بل أعترف بها من خلال مفهومي الخاص لها، وهذه هي عقيدتي. إنني أتحدث عن الفارق بين الروحية الشرقية والغربية ولم أقل إنني موجود في مكان ما من الشرق، كما أنني بعيد تماماً عن تصرف قام به رسام ياباني قديم، فبعد أن نال الإسم والشهرة في بلاط أحد الإقطاعيين اليابانيين، تخلى فجأة عن كل شيء ورحل إلى مكان آخر حيث لا يعرفه أحد وبدأ باسم جديد وفن جديد وأسلوب جديد. هذا مستحيل في الغرب. لسنا مثلهم أبداً؟

- الجمهور: هل تريد أن تقول شيئاً في الختام يا سيد تاركو فسكي؟

- تاركوفسكي: لقد أنهيت حديثي السابق بنفس الذي أريد أن أقوله الآن. لم يكن هدفي أن أبدو واعظاً روحياً في قاعة ربما تكون أرقى مني روحياً. أردت فقط أن ألفت انتباهكم إلى مشاكل لا يمكن أن يوجد الفن دونها. إن الذي نسميه اليوم فناً، لم يعد فناً منذ زمن طويل وبدرجة أكبر مما نتصورها. أردت أن ألفت الإنتباه إلى هذه الناحية بوجه خاص وإلا فإننا سوف نبدأ قريباً بالتهام أشياء لا يجوز أكلها، على الأقل بسبب التأفف.

* * *

« الجمال ينقذ العالم »

حديث مع أندريه تاركوفسكي
أجراه تشارل دي برانت*

- دي برانت: تشير بعض الآراء إلى أنه يوجد في فيلم (القربان) تشابك مواضيع مستوحاة من تصورات مسيحية،

مثل تلاوة ألكسندر لصلاة "ربنا"، مع مواضيع أخرى ذات طابع وثني والتي تتمثل في ماريا الساحرة الطيبة. إن هذا التشابك يؤدي إلى عدم فهم واضح، فمن أنت إذاً، مسيحي أم لا؟

- تاركوفسكي: لا أعتقد أن من المهم معرفة فيما إذا كنت أتمسك ببعض التصورات أو العقائد المعينة، سواء كانت

وثنية أو كاثولكية أو أورثوذكسية، أو مسيحية بشكل عام. المهم هو الفيلم، وأعتقد أنه يجب قراءته من خلال منظور أوسع وليس كمجال ضيق لإظهار التناقضات التي يبحث عنها بعض النقاد في أفلامي. إن العمل الفني لا يعكس دائماً وبشكل حرفي عالم الفنان الداخلي وجوانبه الأكثر حساسية، مع أن ثمة منطق معين يسود العلاقة بينهما بلا شك، هذا بالإضافة إلى أنه يمكن للعمل الفني أن يطرح وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر المؤلف نفسه، لقد كنت أفكر أثناء عملي على الفيلم، بأنه سوف يُعرض في قاعات مختلفة، وسوف يشاهده جمهور مختلف.

عندما كنت طفلاً سألت أبي ذات مرة: "هل الله موجود؟". وكان رده اكتشافاً بالنسبة لي: "بالنسبة للكافر غير موجود، وبالنسبة للمؤمن موجود...". هذا موضوع

---

* صحفي فرنسي.

مهم جداً، وأريد أن أقول بأنه يمكن تأويل الفيلم بأشكال مختلفة، وعلى سبيل المثال فإن علاقة ساعي البريد والساحرة ستكون أهم شيء في الفيلم بالنسبة للمشاهدين المهتمين بالظواهر الخارقة، أما بالنسبة للمؤمنين فسوف ينصب اهتمامهم حول صلاة ألكسندر الموجهة إلى الله حيث إن الفيلم يتطور حول هذا الموضوع بالذات. وهناك أخيراً جمهور النوعية الثالثة الذي لا يملك قناعات محددة وبالتالي سيقول إن ألكسندر مجرد إنسان مريض وغير متوازن نفسياً. وهكذا فإن مجموعات مختلفة من الجمهور ستفهم الفيلم بطرق مختلفة.

أعتقد أن المتفرج يملك الحق في تلقي ما يراه على الشاشة من خلال توافقه مع عالمه الداخلي الخاص، وليس من خلال وجهة نظر أرغب بفرضها عليه. لقد كان هدفي عرض الحياة وخلق صورة مأساوية للإنسان المعاصر، وبالنتيجة هل تظن أن من صنع هذا الفيلم هو إنسان غير مؤمن؟ لا أظن ذلك!

- دي برانت: يشكك بعض المتفرجين بإيمان أبطال الفيلم، فأين يا ترى يكمن جوهر قناعاتهم؟ وبماذا يتلخص خلل الإيمان الذي أدى بألكسندر للجنون؟

- تاركوفسكي: إن ألكسندر لا يبدو لي مجنوناً، وربما يوجد من يعتقد عكس ذلك. ألكسندر أسير حالة نفسية صعبة للغاية، وعالمه الداخلي هو عالم إنسان لم يتردد علي الكنيسة منذ زمن طويل، وربما أنه نشأ في أسرة مؤمنة، لكنه يمتلك إيماناً ذاتياً وقناعات دينية "غير تقليدية". أستطيع أن أقارن هواجسه ونكرانه لذاته مع أفكار ردولف شتاينز ومواضيع الإنثروبوصوفية. وأستطيع كذلك أن أرى فيه إنساناً واعياً. إن العالم المادي لا يجسد حتى النهاية ذلك الواقع المتسامي الذي يتوجب اكتشافه، وعندما تحدث المأساة والكارثة المحتومة فإن ألكسندر وبتوافق مع منطق عالمه الداخلي، يلتفت إلى الله. إنه الأمل الوحيد في لحظات اليأس.

- دي برانت: يتكون انطباع أن أبطال الفيلم، من حيث أوضاعهم المختلفة وقلة خبرتهم وتجربتهم، يقفون فقط على عتبة الحياة الروحية الحقيقية....

- تاركوفسكي: أعتقد أن ألكسندر إنسان سعيد على الرغم من كل الآلام التي يعاني منها. لقد اهتدى إلى الإيمان من خلال المعاناة، ولهذا فمن المستبعد أن نقول إنه يقف على عتبة شيء ما بعد كل ما كتب له أن يعيشه ويراه. إن الإيمان بحد ذاته يمثل البعد الأكثر أهمية وصعوبة في المواضيع الدينية.

- دي برانت: لكن مثل هذا الإيمان، بمعنى معين، يقترب من العبث؟

- تاركوفسكي: هذا أمر طبيعي. الإنسان المؤمن هو الإنسان المستعد للتضحية بنفسه. ألكسندر يضحي بنفسه ويدفع الآخرين إلى التضحية. وهذا جنون بالنسبة لهم، إنهم يرون فيه إنساناً منتهياً، مع أنه في واقع الأمر مُنقذ لهم جميعاً.

- دي برانت: يرى بعض الجمهور أن الجو الملموس في (القربان) مستوحى من أفلام برغمان. هل يمكن القول إنه كان للمخرج السويدي تأثير معين عليك، أم أن هذا الإحساس مرتبط بمكان أحداث الفيلم؟

- تاركوفسكي: عندما يتحدث برغمان عن الله فهو يفعل هذا فقط من أجل أن يقول إن صوت الله لم يعد مسموعاً في هذا العالم وإنه غير موجود... إذاً لا يمكن أن تكون هناك مقارنة بيننا على الإطلاق... أما النقاد الذين يرون عكس ذلك فهم سطحيون، وإذا كانوا متمسكين بأوجه الشبه فإن هذا عائد إلى أن الممثل الرئيسي في (القربان) قد لعب أدواراً كثيرة في أفلام برغمان، هذا بالإضافة إلى وجود مناظر طبيعية من الريف السويدي في فيلمي... ينتج عن ذلك أن هؤلاء النقاد لا يفهمون برغمان ومذهبه الوجودي... إن برغمان أقرب إلى كيوركيغور منه إلى موضوع الإيمان.

- دي برانت: إنطلاقاً من هذا فلا بد أن تكون الأسئلة المطروحة من جانبك قريبة وشخصية جداً بالنسبة لممثل الدور الرئيسي أرلند يوزفسن؟

- تاركوفسكي: إنها كذلك بالفعل، وقد تمت كتابة الأدوار الرئيسية خصيصاً لأرلند يوزفسن وآلان إدخال. أما الأدوار الأخرى فقد تكونت فيما بعد.

- دي برانت: في نهاية (القربان) تحترق الشجرة مع المنزل. ألم يثر هذا الدهشة لديك؟

- تاركوفسكي: لا شيء يحدث مصادفة في أفلامي، أما لماذا تحترق الشجرة مع المنزل، فلأنها لو لم تحترق، واحترق المنزل وحده، لكان هذا مجرد "حريق سينمائي" آخر، غير حقيقي، غير مميز..

- دي برانت: ألا تعتقد أن هذه قسوة؟

- تاركوفسكي: لقد كانت شجرة ميتة وتم غرسها خصيصاً حيث أدت وظيفتها كعنصر ديكور فقط.

- دي برانت: لقد قلت الكلمات التالية من خلال بطل فيلم(الحنين): "في عصرنا، يجب أن يبني الإنسان أهراماً". أي نوع من الأهرام تقصد؟

- تاركوفسكي: يجب أن يطمح الإنسان إلى السمو الروحي، ويجب أن يُبقي بعده أسراراً يحاول غيره من الناس إيجاد حلول لها، وليس مجرد أنقاض يتذكرونها كعواقب كارثة، مثل تشرنوبل.

- دي برانت: لقدقلت إنك تحب روبرت برسون كثيراً. ومع ذلك فإن أفلامك تختلف كلية عن أفلامه. إن برسون يبتر المشهد بتراً دون أن يقدم حلولاً للمواضيع الأساسية، إنه يكتفي بالإشارة إليها فقط...

- تاركوفسكي: أعتقد أن روبرت برسون أحد أفضل المخرجين في العالم، وأنا أحترمه كثيراً، لكنني لا أرى تماثلاً كبيراً بيننا. إنه يبتر المشهد بالفعل، وهذا شيء لا يمكن أن أفعله أبداً لأنه أشبه بقتل كائن حي.

- دي برانت: سمعت منذ فترة قصيرة قصة إنسان يعاني من هوس الانتحار، لكنه بعد أن شاهد (القربان) انغمس لمدة ساعتين في أفكار وتخيلات معينة، وعادت إليه رغبة قوية بالحياة.

- تاركوفسكي: هذا يهمني أكثر من أي تقويم أو أحكام نقدية أخرى، وقد حدث أمر مشابه بعد فيلم (طفولة إيفان)، حيث كتب لي أحد الجناة المتهم بجرائم قتل، أن الفيلم أثر عليه لدرجة كبيرة، وأنه لن يستطيع أن يؤذي أحداً في حياته أبداً.

- دي برانت: لماذا تضمن أفلامك مشاهد تحليق، وارتفاع أجسام في الهواء؟

تاركوفسكي: لمجرد أن هذه المشاهد قوية جداً من الناحية الكمونية، ثم إن هناك أشياء أكثر سينمائية وملائمة للتصوير من الناحية الجمالية. الماء على سبيل المثال مهم جداً بالنسبة لي... الماء يعيش، يمتلك عمقاً، يتحرك، يتغير، يعطي إنعكاساً كالمرآة، يمكن أن نشربه، أن نسبح فيه ونغرق.. مع العلم أن الماء مكون من جزيء واحد. ومن ناحية أخرى فأنا أشعر برضى عميق عندما أتصور إنساناً مرتفعاً في الهواء وأرى في ذلك أهمية معينة. ولو أن شخصاً أحمق سألني لماذا يرتفع البطلان ألكسندر وماريا في الهواء لأجبته لأن ماريا ساحرة. ولو أن إنساناً دقيقاً وقادراً على تلقي شاعرية الأشياء طرح علي السؤال نفسه لقلت له إن الحب بالنسبة لهذين الإنسانين ليس كما هو بالنسبة لكاتب سيناريو يستيقظ صباحاً بدرجة

حرارة ٣٧,٢. إن الحب بالنسبة لي يمثل التجلي الأعلى للتفاهم المشترك، ولا يمكن التعبير عنه من خلال تنفيذ بسيط لفعل جنسي على الشاشة، ولو كان الأمر عكس ذلك فلماذا لا نذهب إلى الحقول ونصور ثيراناً تلقح أبقاراً. في هذا العصر، وعندما لا يوجد في الفيلم مشاهد "عشق" واضحة، يعتقد الجميع أن هذا بسبب مقص الرقابة. لكن هذه المشاهد لا علاقة لها بالحب أبداً، إنها مجرد شكل للجنس. إن فعل الحب بالنسبة لكل ثنائي هو في الواقع فعل نادر لا يمكن أن يتكرر.

- دي برانت: هل تعتبر فيلم (القربان) تطوراً لأبحاثك الفنية؟

- تاركوفسكي: لقد تمكنت في هذا الفيلم، وبشكل أدق، ممن التعبير عن فهمي لعالم الإنسان المعاصر، لكنني أضع فيلم (الحنين) في مرتبة أعلى من (القربان) فيما يتعلق بالناحية الفنية، ولأن (الحنين) ليس مبنياً على تطور فكرة أو موضوع معين، وهدفه الوحيد هو الصورة الشاعرية، في حين أن (القربان) مبني على دراما كلاسكية.

- دي برانت: يتكون إنطباع أن (ستالكر) قريب إلى (القربان)...

- تاركوفسكي: صحيح، إن (القربان) من أكثر أفلامي التي لها تتابع داخلي. ويدور الحديث فيه حول فكرة ثابتة تتعلق بطهارة وسيادة الـــ "أنا" الخاصة، والتي قد تؤدي بالإنسان إلى الجنون.

- دي برانت: لماذا اخترت القديس انطونين كصورة مركزية لأحد أفلامك المقبلة؟

- تاركوفسكي: يبدو لي مهماً جداً الآن أن نفكر بذلك التناقض الموجود دائماً داخل قلب الإنسان والذي يجمع بين الطهارة والإثم، وأن نطرح السؤال التالي: هل من الجيد أن يكون الإنسان قديساً؟ إن مفهوم المعاشرة مع الآخرين يمثل أحد المفاهيم الأساسية في الكنيسة الأورثوذكسية، كما أن الكنيسة بالنسبة للمسيحي الأورثوذكسي تعبر عن وحدة الناس المرتبطين بإحساس واحد وإيمان واحد. وعندما يهجر القديس عالم الناس ويخرج إلى الصحراء، نجد أنفسنا نطرح سؤالاً طبيعياً: لماذا فعل ذلك؟ وتأتي الإجابة من تلقاء نفسها: لأنه أراد أن ينقذ روحه الخاصة. ولكن هل فكر في هذه الحالة بغيره من الناس؟ إنه سؤال يشغلني طوال الوقت وهو يدور حول العلاقة المتبادلة بين إنقاذ الروح الخاصة والمشاركة في حياة المجتمع.

- دي برانت: ولكن لماذا اخترت القديس انطونين بالذات؟

- تاركوفسكي: كان يمكن أن يكون أي شخص آخر... إن أكثر ما يثير اهتمامي في هذه الحالة هو ثمن تحقيق التوازن بين المادي والروحي.

- دي برانت: وماذا عن فكرتك المتعلقة بفيلم عن هوفمان؟

- تاركوفسكي: آه... هوفمان! إنه قصة قديمة... وأنا أرغب كثيراً في أن أعالج موضوع هوفمان من أجل أن أتحدث عن الرومانسية بشكل عام وأنهي لنفسي إلى الأبد كل ما يتعلق بها. لقد حاول الرومانسيون تصوير الحياة بشكل مختلف عما هي في الواقع، وكانوا يخافون من الروتين والعادات المكتسبة والنظرة إلى الحياة على أنها أمر منته تم التكهن به وتحديده. الرومانسيون ليسوا مقاتلين، وينتج موتهم عن استحالة أحلامهم التي أوجدتها مخيلاتهم. ولهذا أعتقد أن الرومانسية، كأسلوب للحياة، خطيرة جداً، لأنها تعطي الموهبة الذاتية الإهتمام الأول، في حين أنه توجد في الحياة أشياء أهم بكثير من الموهبة الذاتية.

- دي برانت: كيف تتجلى، بشكل ملموس، علاقتك بالكنيسة الأورثوذكسية؟

- تاركوفسكي: بشكل ملموس؟! يصعب القول. لقد عشت في الماضي بالاتحاد السوفيتي، ثم جئت إلى إيطاليا، وأعيش الآن مؤقتاً في فرنسا. لم تكن لدي إمكانية إقامة علاقات طبيعية مع الكنيسة، وإذا كنت ذهبت أحياناً للصلاة في فلورنسا، فقد كانت تجري باللغة اليونانية وأحياناً بالإيطالية، ولكن ليس بالروسية أبداً. لقد هزني منذ فترة لقاء مع الأب انطوني بلوم في لندن حيث قال إن العلاقة مع الكنيسة تتطلب نمط حياة مضبوطاً نسبياً، أما أنا فإنني في وضع إنسان يعيش تحت قصف القنابل باستمرار، ولهذا يصعب أن تكون لي علاقات ثابتة وطبيعية مع الكنيسة.

- دي برانت: يبدو في أفلامك أنك مفتون بموضوع يوم القيامة وكأنك تريد أن يقترب أوانه؟

- تاركوفسكي: كلا، أحاول فقط أن أدرك مكانتنا في عالم اليوم. أما القيامة فهي تعني نهاية كل شيء.

- دي برانت: لماذا يقول المسيحيون أحياناً: "المسيح هو الحل الوحيد"؟

- تاركوفسكي: الحل الوحيد الذي نملكه في الواقع هو الإيمان.

لقد قال فولتير: "لو أن الله لم يكن موجوداً لكان من الضروري اختلاقه"، هذا مع العلم أن فولتير لم يكن مؤمناً. إن قناعتي العميقة تتلخص بأن الإيمان هو الشيء

الوحيد الذي يمكن أن ينقذ الإنسان، ومن دونه لن نستطيع تحقيق شيء. الإيمان هو الشيء الوحيد الموجود في الإنسان، وكل ماعداه، ليس جوهرياً.

- دي برانت: كيف تفسر مقولة دوستويفسكي: "الجمال ينقذ العالم.."

- تاركوفسكي: لقد تعرضت هذه المقولة لتفسيرات فظة وساذجة، وانا واثق أن دوستويفسكي عندما تحدث عن الجمال كان يقصد الطهارة الروحية وليس الجمال الجسدي.

- دي برانت: هل تميز مفهوم الفنان عن القديس والراهب؟

- تاركوفسكي: بالطبع. إنك تتحدث عن دروب حياتية مختلفة. القديس والراهب لا يبدعان ولا يرتبطان بالعالم بشكل مباشر. إن موقفهما العادي هو عدم المشاركة. أما الفنان، هذا الفنان الفقير التعيس، فيجب عليه أن يكدح في قذارة كل ما يحيط به. إنني أشعر بالشفقة تجاه الراهب لأنه يعيش نصف حياته ولا يحقق سوى جزء من ذاته فقط. أما الفنان فإنه قد يضطر إلى سحق موهبته، وقد يضيع، ويتضح أنه مخدوع وروحه في خطر دائم. الراهب قد يجد الخلاص، أما الفنان فلا يجده. وعموماً فإن كل شيء يعتمد على الموقف الذي يجد الإنسان نفسه فيه. أنا مؤمن بالقدر الإلهي، وأذكر بهذا الصدد كلمات هيرمان هيسه حيث قال: "لقد أردت طوال حياتي أن أصبح قديساً، لكنني آثم، وأستطيع فقط أن أتوكل على مساعدة الله".

ربما يوجد تشابه بين القديس والفنان، ولكن من الضروري رؤية أوجه الإختلاف القائمة بينهما، فإما أن يحاول الإنسان أن يكون مبدعاً وخلاقاً، أو يطمح لإنقاذ روحه. وهكذا فإن السؤال يكمن إما في خلاص الذات أو في خلق جو غني روحياً في العالم بأسره؟ من فينا يعرف كم بقي لنا في هذه الحياة؟ ولهذا يجب أن نعيش مع فكرة أن الله قد يدعونا إليه غداً.

إن الأمل والإيمان يمثلان مغزى الحقيقة الدينية.أما مغزى الفن الأساسي فلا يكمن، كما يظن الكثيرون، في نقل أفكار وترويج آراء. إن هدف الفن هو تحضير الإنسان للموت والإرتقاء بروحه حتى تكون قادرة على فعل الخير.

وعندما يتواجد الإنسان في حقل متألق بعمل فني عظيم، يشعر بصدمة تطهر الروح، وتتكشف أفضل الجوانب في روحه الطامحة إلى الحرية. وفي هذه اللحظات يحدث إدراك للذات واكتشافها كشخصية إنسانية، ويتولد إحساس بالمقدرة الإبداعية التي لا حدود لها، وبأعماق المشاعر الإنسانية التي لا قرار لها.

* * *

« البحث عن الزمن المفقود »

- منفى وموت أندريه تاركوفسكي -

سيناريو فيلم تسجيلي

تأليف وإخراج : إيبو دمانت*

تظهر عناوين الفيلم على خلفية أحد رسومات
تاركوفسكي: شجرة وصليب أرثوذكسي على القبر.
صورة تاركوفسكي على الشاشة.
تاركوفسكي على عربة الموتى.
وتمضي عربة الموتى في شوارع باريس.
شارع داريو، كنيسة القديس ألكسندر نيفسكي.
يعلو صوت قداس الميت، يحملون النعش،
يقفون في ساحة الكنيسة، ومن جديد يتحرك
الموكب الجنائزي في شوارع باريس.
الدرب الأخير للمخرج العظيم......

مقابلة مع المخرج أندريه تاركوفسكي

"يطمح الفنان في أي عمل فني إلى التعبير بأكبر قدر ممكن عن عالم الإنسان الداخلي. لقد اكتشفت فجأة، دون توقع، أنني خلال السنوات الماضية كنت أمارس

(*) إيبو دمانت: كاتب سيناريو ومخرج سينمائي ألماني. له حوالي ثلاثين فيلماً تسجيلياً، منها: (موت الآلام، بازوليني وإيطاليا) (نهاية الثورة)، (البحث عن الأم).

الشيء نفسه وكانت تثير اهتمامي المشاكل نفسها دائماً. ومع أنني قدمت أفلاماً مختلفة إلا أنها ظهرت جميعها لسبب واحد وكانت مدعوة للحديث عن ازدواجية الإنسان الداخلية، عن موقفه المتناقض بين الروح والمادة، بين القيم الروحية وضرورة العيش في هذا العالم المادي، إن هذا الصراع مهم جداً بالنسبة إلي وإليه تعود جميع المشاكل التي نواجهها الآن في حياتنا الاجتماعية..".

نرى العيادة في مدينة إيشلبرون. جدران
الممرات الزرقاء. أبواب الغرف الحمراء.ء الغرفة
التي كان ينام تاركوفسكي المريض فيها. سرير،
طاولة، جهاز استماع للأسطوانات،كتب،
أيقونة الأم الإلهية. أحجار على حافة النافذة
كان قد جمعها من الطبيعة.
الطبيعة التي لم يفارقها أبداً.

من يوميات تاركوفسكي – المعلق :

١٠ حزيران عام ١٩٨٦– أنا موجود منذ مساء السابع من حزيران في العيادة الإنثروبوصوفية بألمانيا الغربية، في مكان قريب من بادن– بادن. حرارتي مرتفعة، أسعل بحدة، كل شيء أسوأ بكثير من ذي قبل. يقول الأطباء إن حالتي رخوة ولا تسمح لي بتلقي العلاج الكيميائي ولا بأي حال من الأحوال. أشعر بنفسي على نحو شنيع.

المؤلف:

كان هنا وحيداً تماماً، ولم يكن أحد يتحدث بلغته. رافقته زوجته إلى هنا، ثم لم تعاود الظهور ثانية. كان ينشد الوحدة والبقاء مع نفسه. وكانت تسعده الأسطوانات التي أحضرها إليه فينغمس في الموسيقا: باخ، باخ، باخ، ولا أحد سواه. كان يتصفح الجرائد الإيطالية بلا اهتمام ويطلب باستمرار أدب الرومانسية الألمانية المترجم إلى الروسية. كان معارفه في باريس قد أشاعوا بأن صحته تحسنت، ولكن أي منتج، وأي استوديو سوف يمول مخرجاً مريضاً على وشك الموت...

كان كلانا يعرف كل شيء عن حالته الصحية، وكنا نعرف بأننا لن نتمكن من تحقيق مخططنا، وتصوير فيلم تسجيلي عن حياة الفنان في المنفى، مثله.

مشهد رائع من الطبيعة الإيطالية.

تلال، أشجار سرو.

المؤلف:

بدا الأمر بشوق حزين إلى إيطاليا وإلى كل ما انجذبت روحه إليه في هذا البلد. بدأ برغبة في أن يشرع آخر المطاف، من جديد، بصنع الأفلام والحصول على بعض المال. لقد كانت يومياته الموسكوفية ممتلئة بالملاحظات حول، بكم ولمن هو مدين، وكان لهذه الملاحظات وقع مرعب في نفسه. لقد عمل في شبابه مع بعثات جيولوجية استكشافية، ها هو الآن يبحث عن بلد ممتلىء بالأساطير والمناظر الطبيعية السحرية التي كانت روحه الرومانسية تنشدها دائماً.

مارينا تار كوفسكايا، شقيقة المخرج:

إلتقينا جميعاً في بيته بشارع الموسفيلمو فسكايا. حضر الأقارب والأصدقاء وكنت أنا برفقة زوجي وابنتي ولم يخطر ببالي قط أن هذا هو اللقاء الأخير بيننا. وقد كان الأخير فعلاً. ولسبب ما لم نتمكن من توديعه إلى المطار. لقد سافر حتى يعمل، وفي تلك الأمسية كان مشحوناً بالأفكار المتعلقة بالعمل وقلقاً بصدد سيناريو (الحنين) والمشاغل التي تنتظره في إيطاليا. لقد أراد أن يعمل، وعندما سافر لم يودعنا على أساس أنه لن يرانا ثانية، إلى الأبد.

أرسني تاركوفسكي، الإبن الكبير للمخرج:

أذكر ذلك اللقاء الأخير الذي استمر حتى وقت متأخر من الليل. وكان يوجد الكثير من الأقارب والأصدقاء بالإضافة إلى أولغ يانكوفسكي ومندوب عن التلفزيون الإيطالي. وفي الصباح رافقنا أبي إلى مطار شيرميتوفا، ركب الطائرة المتوجهة إلى روما، كان اللقاء الأخير، وبعد ذلك تحدثنا معه بواسطة الهاتف فقط.

دفتر يوميات تاركوفسكي.

مركب شراعي على الصفحة الأولى..........

المؤلف:

لقد ألصق هذا الشراع على الصفحة الأولى من يومياته الإيطالية. شراع تدفعه الرياح في اتجاه واحد فقط: إلى الأمام، إلى الأمام رغم كل المتاعب التي لم تمكنه من تحقيق أفكاره. فخلال العشرين سنة الماضية قدم خمسة أفلام فقط حازت

على الثناء والجوائز الدولية في كل مكان إلا في بلده الذي كان يعني الكثير بالنسبة له، حيث ضايقوه وأهانوه، ثم سمحوا له بالرحيل المؤقت تلبية لدعوة إيطالية بإخراج فيلم مشترك.

منطقة بانّو- فينوني، حوض سباحة قروسطي على أحد تلال توسكاني، مكان لم يبرحه قط منذ ظهوره الأول فيه حيث أمضى أسابيع كاملة بين أصواته وأضوائه وألوانه، وجعل منه مركزاً لفيلمه، وذكره في يومياته.

من يوميات تاركوفسكي- المعلق:

ماذا سيكون لو أنهم قتلوا غورتشاكوف مصادفة في الشارع؟ ربما يموت إثر سكتة قلبية؟ لقد كان مريضاً بالقلب. إننا نفكر بماذا يجب أن يبقى في الفيلم... المجانين والحصان؟ لوحة "عذراء دل بارتو"؟ بانو- فينوني مع المرض والحلم وإنسان على دراجة؟ هل ستكون البداية في الفندق؟ في بانو- فينوني؟ حوض السباحة هنا مهجور ومهمل ومتواضع إلى حد ما. كل شيء سوف يدور في الفندق حول حوض السباحة، وهذا يعني ضرورة إعداد جو المكان بكل تفاصيله.

ماوريتسو بانتشيتي، صاحب فندق لاتمب:

جاء إلى هنا وصور لأول مرة عام ١٩٨١، وفي الربيع التالي عرض التلفزيون الإيطالي هذه المادة. ثم عاد في الخريف من أجل تصوير ذلك الفيلم المسمى بـــ (الحنين)، والذي صور قسماً كبيراً منه في فندق لاتمب حيث كان ينزل في الغرفة رقم ٣٠. إننا نقدره عالياً ونحترمه كثيراً. عاش بتواضع، وكان متفهماً وبسيطاً، وهي صفات لم أرها في أناس من مستواه. كان صديقاً لي. كان صديقاً وأخاً في الوقت نفسه.

صورة تاركوفسكي على خلفية منظر طبيعي إيطالي.

توسكاني، التلال، المعابد.

صور التقطها تاركوفسكي في إيطاليا:

مناظر طبيعية، بيوت، حقول، بقرة جاثمة قرب

السرايا، دمية ملقاة في المزبلة، تمثال

ملاك مغطى.

المؤلف:

بواسطة آلة التصوير الفوري أخذ يصور المشاهد الطبيعية في إيطاليا، وكان معظمها يحمل بصمات الزمن الماضي.

مقتطفات من تاركوفسكي - المعلق:

"ماذا يعني الفن؟ الخير أم الشر؟أهو من الله أم من الشيطان؟ من قوة الإنسان أم من ضعفه؟ ربما أن الفن ضمان لوحدة الإنسانية ولوحة الهارمونية الإجتماعية؟ هل تكمن مهمته هنا؟ إنه كإعتراف بالحب، بالحاجة الذاتية إلى الآخرين، إنه رسالة، فعل غير مدرك يعكس معنى الحياة وحب التضحية..".

على الشاشة مناظر طبيعية لإيطاليا
ولوحة "عذراء دل بارتو" لفنان عصر
النهضة بيرو دلافرنشيسكي، والموجودة
في فيلم (الحنين).

مقتطفات من تاركوفسكي- المعلق:

"العمل الفني هو الشيء النزيه الوحيد الذي أوجدته الإنسانية. وربما أن معنى الوجود الإنساني يكمن في خلق أعمال فنية، وفي أفعال فنية نزيهة".

من يوميات تاركوفسكي- المعلق:

غالباً ما أفكر فيما إذا كنا محقين من خلال التأكيد على أن الإبداع الفني هو حالة الروح. لماذا؟ ربما لأن الإنسان يطمح إلى محاكاة الخالق؟ ولكن أليست محاولة محاكاة الخالق الذي نعبده مثيرة للضحك؟ إن واجبنا تجاه الله يتمثل في أن نستخدم الحرية الممنوحة لنا من أجل صراعنا مع الشر الكامن فينا، واجتياز العوائق على الطريق المؤدي إلى سيدنا، والإرتقاء روحياً والتغلب على كل ما هو سفلي فينا. ساعدني يا ربي، أنعم علي بالمعلم، لقد أتعبني انتظاره.

صور لأندريه تاركوفسكي التقطت أثناء تصوير
(الحنين). نراه يتابع التصوير، يشير بيده
إلى شيء ويشرح أمراً ما.

مقتطفات من تاركوفسكي- المعلق:

"لقد حاولت ألا يتضمن سيناريو (الحنين) ما هو زائد وثانوي قد يعوقني عن حل المهمة الأساسية وهي التعبير عن حالة الإنسان الذي دخل في تناقض عميق مع

العالم ومع نفسه، والذي لا يستطيع تحقيق التوازن بين الواقع والهارمونية المنشودة، والذي لا يعاني فقط من الحنين الناتج عن البعد الجغرافي عن الوطن ولكن من حزن عميق بسبب انعدام توحد الوجود. لست راضياً عن السيناريو حتى الآن، فلا زالت الوحدة الميتافيزيكية المحددة غير متجلية في النهاية.

مشهد من فيلم (الحنين). مونولوج دومينكو

على حصان تمثال ماركوس إفريلي في روما.

يؤدي الدور الممثل السويدي أرلند يوزفسن:

أين أنا إن لم أكن في الواقع أو في تخيلاتي؟ سأعقد مع العالم اتفاقية جديدة. لتسطع الشمس في الليل ويتساقط الثلج في آب! إن العظيم قصير أجله، والصغير مستمر. يجب أن يتوحد الناس ولا يبقوا منفصلين. يكفي أن نتأمل حتى ندرك بأن الحياة بسيطة، ويجب فقط العودة إلى النقطة التي أقدمتم فيها على الطريق الخاطىء. يجب العودة إلى منبع الحياة وعدم تعكير الماء. أي عالم هذا إذا كان المجانين يصيحون بكم بأنكم يجب أن تخجلوا من أنفسكم؟! والآن، لتصدح الموسيقا!...

مقابلة مع أرلند يوزفسن:

منذ اليوم الأول تكون لدي إنطباع بأننا على علاقة طيبة. لم نكن نتحدث بلغة واحدة مشتركة، كان كلانا يعرف قليلاً من الإيطالية، لم يكن يتحدث بالانكليزية ولم أكن أتحدث بالروسية، وبالطبع لم يكن يعرف السويدية. لكن مطالبه كانت واضحة تماماً وكنا نتفاهم بواسطة الأعين والحركات. لم يكن ممكناً أن تحول نظراتك عنه كما يحدث غالباً أثناء الحديث مع الآخرين. كان يجب النظر إلى وجهه طوال الوقت، وكان بارعاً جداً في العرض والأداء. وقادراً على توجيه تصرفات الآخرين، دون أن يفرض شيئاً على أحد. لقد أحب عمله، وكان يقدم للممثل اقتراحات وملاحظات وكأنما يحدد له إطاراً معيناً يستطيع أن يتحرك داخله بحرية. كان يلهم الممثل. أما بالنسبة لفيلمنا الأول المشترك فقد كان التمثيل صعباً لأنني أديت شخصية بطل مبالغ فيه وكنت قد تعودت سابقاً على أن آخذ من الشخصية قدر الإمكان.

أما هو فلم يكن بحاجة إلى الكثير من الشخصية، وأراد أن يحتفظ بالغموض وفي الوقت نفسه أن يقدم الكثير للمتفرج ويؤثر عليه ويثير فضوله دون أن يقول الكثير من خلال الشخصية والمواقف.

مشهد من فيلم (الحنين). غورتشاكوف-
يؤدي دوره الممثل أولغ يانكوفسكي
- يدخل غرفته في الفندق بيانو-
فينوني، يقترب من النافذة، يفتح درفتيها. تطل النافذة على جدار أصم،
يتساقط المطر.... يستلقي غورتشاكوف على السرير،
يستلقي طويلاً، يظهر كلبه الأسود ويقبع عند قدميه.
وتقترب الكاميرا ببطء شديد من غورتشاكوف...
صورة أندريه في موسكو وهو يتنزه مع كلبه...
لقطات من فيلم (الحنين) تصور ذكريات غورتشاكوف الروسية..
منظر طبيعي روسي. ضباب فوق النهر.
غورتشاكوف في طفولته، يقف مع أمه، ثمة حصان
أبيض في عمق اللقطة، والبيت الريفي، إنه الوطن....
ويتابع أرلند يوزفسن:

كأنما كان يتصيد طوال الوقت. كان يترصد تعبير وجه الممثل وتعبير الطبيعة أيضاً. كان يستطيع مثلاً أن يقف لمدة طويلة دون حراك أمام حائط ممتلىء بالرموز وآثار الزمن، حائط له تاريخه، وأن يكتشف فيه سمات الزمن الخفية. كان يبحث عن شيء لا أعرفه. وأحياناً في التصوير الخارجي، عندما يكون الماء قريباً- وكان يحب الماء كثيراً - يقوم بتحويل الجداول والأنهار الصغيرة ويشكل بنفسه منظراً طبيعياً جديداً. كان في الطريق دائماً، يبحث عن مواضيع معينة، يتعلم شيئاً ويبدع فناً في آن واحد.

سانت فيتورينو، مكان تصوير أحد مشاهد
فيلم (الحنين). يتدفق الماء بين الصخور،
بقايا معبد قديم.....

مقتطفات من تاركوفسكي- المعلق:

"عندما شاهدت مادة الفيلم المصورة لأول مرة أصبت بالدهشة لقتامة اللقطات. كانت المادة متوافقة مع مزاج الروح وحالتها السائدة عندما صورنا، رغم أنني لم أضع أمامي مثل هذه المهمة أبداً. ومع ذلك فإنني أميل جداً إلى أن الكاميرا، رغم نواياي المخططة بدقة، استجابت أثناء التصوير مع حالتي الداخلية. استجابت لفراق الأسرة الطويل والمعذب، لفقدان ظروف الحياة المألوفة، لأساليب العمل الجديدة بالنسبة لي، للغة الغريبة عني. كنت مندهشاً وفرحاً معاً إذ أن النتيجة الماثلة أمامي على الشاشة أثبتت تصوراتي أنه يمكن بواسطة الفن السينمائي الحصول على بصمات الروح الإنسانية الفريدة في تجربتها والتي ليست ثمرة لعبة عقل عقيمة وإنما هي واقع لا خلاف عليه.

مشهد من فيلم (الحنين) تم تصويره في سانت
فيتورينو: شعلة نار صغيرة، زجاجة فودكا،
كأس بلاستيكي، مجلد أشعار أرسني تاركوفسكي.
غورتشاكوف يصب الفودكا في الكأس ويشرب،
ثم يهذي في الماء ويقول:

يجب أن أرى أبي. توجد لي سترة في الخزانة هناك، معلقة منذ ثلاث سنوات. وعندما أصل موسكو سوف أرتديها مباشرة، ولن أخرج إلى مكان، ولن أرى أحداً....

الشاعر أرسني تاركوفسكي، والد المخرج، يقرأ أشعاره:

عندما شرعت الدفتر، تعلمت العشب،
وبدأ العشب، مثل الناي، يصدح.
اصطدت توافق الصوت واللون،
وعندما أنشد اليعسوب لحنه
ماراً بين المقامات الخضر، كالمذنب
عرفت، أن أيه قطرة ندى، هي دمعة.
عرفت أن في كل وجه، مقلة كبيرة،
وفي كل قوس قزح، جناح يعسوب مشرع.

يعيش على كلمات الشاعر الدافئة،
وأعلنت السر لآدم بأعجوبة.
أحب عملي المعذب هذا، بناء
الكلمات الموثقة بنورها الخاص، وسر
المشاعر الغامضة والتفسير البسيط للعقل-
وفي كلمة الحقيقية تراءت لي الحقيقة ذاتها،
وكان لساناً محقاً، مثل تحليل طيفي،
والكلمات متناثرة عند أقدامي.
وأقول أيضاً: كان محدثي محقاً،
سمعت في ربع الصخب، ورأيت في كامل النور،
ولكن لم أُذل الأقارب، والناس،
ولم أُحزن الأرض الأم باللامبالاة،
وما دمت أعمل على الأرض، متلقياً
هبة الماء البارد والخبز الأسوأ
فإن سماء لا نهاية لها تقوم فوقي
وفي يدي تتساقط النجوم.
نص القصيدة الألماني على خلفية رسمة
أندريه: شجرة وصليب أرثوذكسي على القبر.
لقطات من فيلم (الحنين): عبور غورتشاكوف
في حوض القديسة كاثرين وهو يحمل بيده
شمعة مشتعلة تكاد تنطفيء. لكنه يحميها
باليد الأخرى، وبعد جهد مضن يصل إلى
نهاية الحوض، يثبت الشمعة، يهوي
بلا حراك، ويهرع الناس إليه.
صور من ألبوم تاركوفسكي العائلي. أندريه
الصغير نائم، يقف مع أمه، ومع والديه.
وجهه الضاحك وهو يرتدي زياً تنكرياً،

أمه في شبابها، تجفف الغسيل عند النهر،
وترتدي قميصاً أوكرانياً على خلفية أشجار البتولا.

مقابلة مع تاركوفسكي:

" لقد تغير وجه العالم ولا أحد يجادل في هذا. لكنني أتساءل كيف أمكن خلال ألف سنة أن يهوي العالم إلى وضع درامي بشع مماثل. أعتقد أنه يجب على الإنسان تغيير عالمه الداخلي الخاص قبل تغيير العالم المحيط به. وهاتان العمليتان يجب أن تمضيا بشكل متزامن دون التغاضي عن باقي المشاكل الأخرى أثناء التطور الهارموني. إن أسوأ خطأ نرتكبه الآن هو أننا نريد تعليم الآخرين بينما لا نرغب نحن أنفسنا بالتعلم. ولهذا يصعب القول أنني سأستطيع، من خلال فني، أن أغير شيئاً. فمن أجل إيجاد وسيلة لتغيير العالم ينبغي علي أن أتغير وأصبح أكثر عمقاً وروحية، وربما أستطيع بعد ذلك أن أقدم فائدة ما، أما إذا كنا لا نشعر بأنفسنا عالية بدرجة روحية كافية، فكيف لنا أن نأمل بإحداث التغيير..."

صورة تاركوفسكي منعكسة على المرآة.

ونرى على الشاشة بقايا المعبد القديم في سان غاليانو حيث تم داخله تصوير المشهد الآخر في فيلم (الحنين):

منظر طبيعي روسي مستلهم من طفولة غورتشاكوف، واقع ضمن جدران معبد إيطالي...

مقتطفات من تاركوفسكي- المعلق:

"أردت في هذا الفيلم أن أتحدث عن الشكل الروسي للحنين، عن حالة الروح النموذجية لأمتنا والتي تتملكنا نحن الروس عندما نكون بعيدين عن الوطن. إنني أرى في هذه المهمة واجبي الوطني كما أفهمه وأشعر به. أردت أن أتحدث عن صلات الروس بجذورهم الوطنية، بماضيهم وثقافتهم وأرضهم وأهلهم وأصدقائهم، عن تلك الصلة العميقة التي لا يستطيعون الإنفصال عنها طيلة حياتهم وحيثما تلقي بهم الأقدار. إن الروس يصعب عليهم التكيف والتأقلم مع ظروف الحياة الجديدة، ويؤكد مجمل تاريخ الإغتراب الروسي أن الروس "مهاجرون سيئون" كما يقال عنهم في الغرب. إن عدم قدرتهم المأساوية على التمثل ومحاولاتهم الخرقاء لاستيعاب أسلوب الحياة الجديدة معروفة تماماً. هل كان سيخطر ببالي أثناء العمل على فيلم

(الحنين) أن حالة الكآبة واليأس التي تخترق هذا الفيلم سوف تصبح قدر حياتي الخاصة، وأنني الآن وإلى آخر أيامي، سوف أعاني من هذا المرض الصعب، الحنين؟

مقابلة مع تاركوفسكي:

".. شعرت فجأة، ولأول مرة، أن السينما قادرة على التعبير بدرجة كبيرة عن حالة المؤلف الروحية.. فيما مضى لم أكن أعتقد هذا ممكناً...".

على الشاشة مدينة روما، شارع مونسراتو، البيت الذي كان يسكنه تاركوفسكي.

المؤلف:

روما. المحطة الأولى. يعيش في شارع مونسراتو مع زوجته لاريسا التي انضمت إليه في أيلول عام ١٩٨٢، ومن يومياته لعام ١٩٨٤ يتضح أنه قلق...

من يوميات تاركوفسكي – المعلق:

٢٥ أيار– يوم سيء للغاية. أفكار مزعجة.رعب. لقد وقعت! لا أستطيع أن أعيش في روسيا.وهنا أيضاً لا أستطيع.

٢٦ أيار– يجب أن أسافر في نهاية الشهر إلى ميلانو لمقابلة أبادو.

اتصل أحدهم من برلين وعرض إخراج (الهوفمانيانا). طلبت خمسين ألف دولار نقداً. لا أدري ربما كان قليلاً؟ أما في موسكو فإن الإشاعات تنتشر بأنني قد هزمت في مهرجان كان. إنها القطرة الأخيرة، لا سمح الله!

٢٧ أيار– تحدثت هاتفياً مع موسكو. لقد انتشرت الإشاعات بأنني فشلت في "كان". ياللتسميم الشرير.

٣٠ أيار – اتصل فرانكو وقال إنه لم يجد شقة خارج المدينة بعد. لا أعرف ماذا أفعل؟ سوف نبقى من جديد دون سقف فوق الرأس.

٢ حزيران– عدت اليوم من ميلانو وقد خارت قواي تماماً. التقيت مع أبادو. خطرت ببالي أفكار جديدة لكنني مرهق. لم نجد شقة حتى الآن. يجب أن نتخذ قراراً ونتصرف بشكل ما، لكنني لا أعمل شيئاً، أنتظر.

مهرجان كان. أيار عام ١٩٨٤. يتجمع حشد المراسلين.

عند مدخل قصر الأمة حيث تعرض أفلام المهرجان.

يتقدم "النجوم"، ويتخذ جيرار ديباردو وضعيات

أمام عدسات المصورين.... مراسم تقديم الجوائز
للفائزين: يقدم أورسون ويلز جائزة "للإبداع ككل"
إلى المخرج الفرنسي المخضرم روبير برسون، وعن فيلمه
(النقود). يصعد المخرج السوفييتي أندريه تاركوفسكي
إلى المنصة ويقدمون له جائزة مماثلة عن فيلم
(الحنين). ويبدو واضحاً أن تاركوفسكي غير راض.
يقترب من الميكرفون، يشكر بجفاء، ويغادر مع برسون.

المؤلف:

ماذا حدث في "كان"؟ لقد كان تاركوفسكي بعيداً عن صخب سوق المهرجان، لكن "السعفة الذهبية" كانت تهمه جداً.

من يوميات تاركوفسكي– المعلق:

ما زلت لا أتحكم بنفسي جيداً حتى أستطيع إيجاد الكلمات لوصف ما حدث. كل شيء كان مخيفاً ويمكن معرفة التفاصيل من الصحافة التي كتبت عن المهرجان كثيراً، وأنا أحتفظ بهذه المقالات. إنني متعب للغاية. لقد ترك الفيلم انطباعاً عميقاً ونال ثلاث جوائز مختلفة. تلقيت التهاني. أما بوندر تشوك فكان ضد الفيلم طيلة الوقت، لقد أرسلوه إلى "كان" خصيصاً حتى يشطب فيلمي من القوائم، مع أن كل السينمائيين القادمين من الإتحاد السوفيتي أكدوا لي أن بوندر تشوك سيكون مخلصاً، لكنه اتضح لي أنهم أرسلوه عمداً حتى يسيء إلي ويفعل ما بوسعه كي لا أستلم أية جائزة يكون من شأنها تقوية حظوظي للعمل في الخارج. لقد أساء بوندر تشوك كثيراً، وكذلك برسون الذي اعلن أنه يريد السعفة الذهبية ولا شيء سواها ولهذا اضطررت أن اعلن الشيء نفسه في المؤتمرات الصحفية من أجل أن تكون فرصنا متساوية أمام لجنة التحكيم.

المؤلف:

وهكذا فقد صدمته بعمق حقيقة أن برسون، الذي يقدره أكثر من أي مخرج آخر، أصبح هنا منافساً له. وفي النتيجة فإن أحداً منهما لم ينل الجائزة الأولى وكانا مرغمين على الموافقة على استلام الجائزة الممنوحة تقديراً للإنجازات الإبداعية. إن مشهد تسليم الجوائز مع برسون وويلز يقدم تصوراً حقيقياً عن هذا الفشل المزعج.

مقابلة مع تاركوفسكي:

"لا أعرف إلى أي حد يعرفون هنا في الغرب عما حدث لنا خلال السنوات الأخيرة؟ أخشى أن القليل فقط يعرفون. أريد أن أتطرق إلى هذا الموضوع. عندما عملت في إيطاليا على فيلم (الحنين) لصالح التلفزيون الإيطالي، لم يخطر ببالي قط أن أبقى في الغرب بعد انتهاء العمل ولا أعود إلى الاتحاد السوفييتي. لقد قامت قيادتنا، وخصوصاً لجنة السينما من خلال شخص محدد اسمه يرماش، بفعل كل شيء، ليس فقط من أجل قطع العلاقات معنا، بل وحرماننا أيضاً من إمكانية العودة للوطن. لقد أنجزنا الفيلم وحصلنا على إذن بالسفر إلى "كان" وعرضه ضمن المسابقة. لكن لجنة السينما الحكومية أرسلت بوندر تشوك حتى يكون عضواً في لجنة التحكيم عن الجانبالسوفييتي. وقد تم هذا رغماً عن رئيس لجنة التحكيم ومدير المهرجان وتحت إلحاح الجانب السوفييتي الذي لم يشارك في مهرجان عام ١٩٨٣. وكان واضحاً لي أن وصول بوندر تشوك لم يكن مصادفة، وهو الذي من كراهيته لي يشحب وجهه ويغشى عليه لدى سماعه اسمي. لقد أدركت أنه جاء ليسمم حياتي بأية طريقة، ثم عرفت أنه يقاتل ضد الفيلم حتى لا ينال أية جائزة ولا تتم مناقشته نهائياً داخل المهرجان. لقد شعرت بالدهشة والإهانة، فأنا صورت فيلماً عن إنسان يشعر بالحنين إلى وطنه البعيد عنه ولا يستطيع أن يعيش من دونه، ومع ذلك حاولت لجنة السينما الحكومية أن تفعل كل ما يمكن حتى تحط من قيمتي أمام السينمائيين والجمهور والصحافة في الغرب، وأدركت عندئذ أنه في حال عودتي إلى الإتحاد السوفييتي فسوف أبقى بلا عمل إلى الأبد، وأنا قد اعتدت على البقاء بلا عمل لفترات طويلة...".

على الشاشة: اندريوشا، ابن تاركوفسكي الصغير،
مع جدته في إيطاليا.
بحيرة قريبة من موسكو، عشب وبيت على ضفاف البحيرة.
ومن جديد نرى الموكب الجنائزي يعبر شوارع باريس.
نسمع قداس الميت...
شقة في شارع بيوفي دي شافان في باريس
حيث أمضى تاركوفسكي آخر أيامه. يجتمع أهله

وأصدقاؤه بعد الانتهاء من الدفن.
قرية إيطالية صغيرة تدعى سان غريغوريو.
منظر عام لهذه القرية الجبلية. بيت كانت
تسكنه عائلة تاركوفسكي، غرفة، سرير، نافذة
تشرف على الأسطح القرميدية...

المؤلف:

سان غريغوريو، قرية جبلية صغيرة تبعد حوالي خمسين كيلو متراً إلى شرق روما. إنها المحطة التالية في حياته. عزلة كاملة. يريد أن يشتري بيتاً هنا أشبه ببرج قديم آيل للسقوط معزول عن العالم بحديقة.

تمضي الكاميرا في أزقة القرية وتستعرض وجوه السكان المحليين المختلفة.. نساء، رجال.

منظر من نافذة شقة تاركوفسكي.

من يوميات تاركوفسكي- المعلق:

٦ حزيران عام ١٩٨٣- الشقة تافهة وصغيرة جداً. المطبخ متداع.. ولكن ما العمل؟

١١ حزيران- انتقلنا إلى سان غريغوريو لنكون قريبين من البيت الذي نريد شراءه.

١٢ حزيران- نشعر أنا ولاريسا بالتعب هذه الأيام. لم نتمكن بعد من تفريغ جميع الحقائب والصناديق.

المؤلف:

كانت الشهور التي أمضاها في سان غريغوريو زمناً ممتلئاً بالإبداع والعمل. وكان قد تلقى عرضاً من معهد السينما السويدي لمعالجة سيناريو قديم له بعنوان (الساحرة) والذي أصبح (القربان) فيما بعد. توجد لديه أفكار كثيرة: هاملت، القديس انطونين، الهوفمانيانا ......

إنه يريد إفساح المجال لكل ما لم يستطع تحقيقه خلال السنوات الماضية، ولكن هنا في الغرب، دائماً، تضغط المشاكل المالية.

يتحدث أحد السكان المحليين، عامل البناء البرتو بيري:

كان يزورني دائماً، كان يأتي مثلاً ويقول: "لنذهب إلى مكان ما". ونركب السيارة وننطلق إلى الجبال أو نذهب لجمع ثمار العليق وقطف الأزهار.. أراد أن يبتعد عن الناس، أن يعيش منعزلاً...

لكنه كان يلتقي بأسرتي أحياناً لأننا كنا صديقين وأثناء مروره بالقرية كان يتبادل التحية مع الجميع، حتى الأطفال. وذات مرة أراد أن يشكل فرقة موسيقية للقرية وقال لي إنه يحب الموسيقا كثيراً، بعد ذلك رحل عن القرية وانتهى كل شيء.

لقد أراد أيضاً أن يبتدع أزياء مبتكرة للعازفين، وأن يعمر بيتاً هنا ووعدته أن أعمل لديه.. كان يريد بيتاً صغيراً جداً.

يظهر على الشاشة تمثال ملاك.

منظر طبيعي، سماء متكدرة وغيوم تتخللها أشعة
الشمس بين الحين والآخر.

مقتطفات من تاركوفسكي- المعلق:

"كم أرغب بالراحة أحياناً والتطلع إلى أفق آخر فيما يتعلق بمعنى الوجود الإنساني. لقد كان الشرق دائماً أقرب من الغرب إلى الحقيقة الخالدة. لكن الحضارة الغربية أغرقت الشرق بمطالبها الحياتية المادية. إن الغرب يزعق: "إلى هنا، هذا أنا، انظروا إلي! اسمعوا كيف أستطيع أن أتعذب وأحب أي تعيس أو سعيد أستطيع أن أكون أنا! أنا! أنا!! أما الشرق فلا يقول شيئاً عن نفسه، إنه يتلاشى كلية في الله، في الطبيعة، في الزمن، ثم يجد نفسه ثانية في كل شيء. إنه قادر على اكتشاف كل شيء في ذاته..".

صور لأندريه تاركوفسكي في أوروبا.

إنه صامت، غارق في نفسه، يتأمل.

يتابع أرلند يوزفسن حديثه عن تاركوفسكي:

إنسان غريب لكنه كان قريباً إلي جداً. إنسان تتملكه رغبة خالدة في خلق العالم. إنسان يحمل في نفسه دائماً شحنة إبداعية تبدع المطر والغيوم وتعابير الوجوه الإنسانية. أثناء حضوره كان يمكن الإقتراب من روعة الحياة نفسها. كان يمرح ويضحك ويُعد الألعاب. أحب نفسه وجسده ووجهه. عرف كيف يعبر جيداً

عن ذاته لأنه كان إنساناً متفتحاً وساذجاً مثل الكثيرين من أهل الفن، لكنه في الوقت نفسه كان إنساناً مبدعاً وملغزاً. كان يوجد عنده حنان خاص بحيث يستطيع أن يقترب من الإنسان بكل طيبة ويلامس أعماقه.

نشاهد صوراً مختلفة لتاركوفسكي الشاب:
في الحقل مع منصة الرسم، يجلس على جذع
شجرة أثناء البعثة الجيولوجية، يصطاد
السمك في قرية روسية، يبتسم راضياً عن
صيده...
ثم نراه على خلفية ديكورات البيت الريفي
أثناء تصوير (المرآة)، يجلس في الغابة
تحت الشجرة...

المؤلف:

لندن، أيلول عام ١٩٨٣، دار الأوبرا الملكية كوفنت غاردن. لقد جاء كلا ديو أبادو إليه وطلب منه أن يخرج أوبرا (بوريس غودونوف) لموتسورسكي، فوافق بمحبة.

قاعة مسرح الكوفنت غاردن. صور مختلفة
تصور مراحل العمل على إخراج اوبرا
(بوريس غودونوف). نرى تاركوفسكي
والمايسترو كلاوديو أبادو والممثل روبرت
لويد مؤدي دور القيصر بوريس.

مقابلة مع كلاوديو أبادو:

لم أر في حياتي قط مخرجين مثل تاركوفسكي، جاء إلى البروفة الأولى مثلاً وقال: "اسمعني كيف ستؤدي هذا المشهد موسيقياً" لم يقل أبداً: "يجب أن تفعل هذا أو ذاك". سألته: "ما هو الموقف؟" أجاب: "أريد أن أسمع أولاً" قدمنا المشهد موسيقياً وعندئذ قال ببطء شديد: "أعتقد أنه يجب أن يكون هكذا وهكذا..". وفي اليوم التالي أدى كلّ شيء على نحو مختلف تماماً، كان يغير دائماً، ودائماً تأتي النتيجة أفضل. كان يرتجل كل شيء ولكن مع أفكار واضحة تماماً. كان يعبد الموسيقا، وهذا أمر نادر عند المخرجين، مع الأسف.

مشاهد من أوبرا (بوريس غودونوف)
من إخراج تاركوفسكي.
انكلترا، إحدى ضواحي لندن، فيكهرست رود.

تتحدث الصحفية إيرنا برسنا:

الوصول إلى تاركوفسكي لم يكن سهلاً، حاولت أن أصل إليه بطرق غير مباشرة وبواسطة مساعديه، قمت بإجراء مكالمات هاتفية طويلة إلى أن اتضح شرط واحد أخيراً: تاركوفسكي يريد نقوداً. إنه لا يرغب بإعطاء مقابلات مجانية ويطلب حوالي ٨٠٠ فرنك سويسري. لم يكن المبلغ بحوزتي لكن أحد الأصدقاء ساعدني فتوجهت إلى لندن ووصلت متأخرة قليلاً إلى أحد البيوت التقليدية في ضواحي لندن. قرعت الجرس وفتح لي الباب شخص متوسط القامة، جاف جداً في معاملته، متدثر بغطاء صوفي مخطط، وقال إنه لم يكن ينتظرني على الإطلاق ولا يرغب بالتحدث إلي. وضعت النقود على الطاولة واضطر تاركوفسكي لأن يتحدث. لقد أهانوه، ولهذا كان يشعر بالكراهية تجاه الجميع. بقي متدثراً بذلك الغطاء الصوفي طليلة الوقت وقال إنه مريض ولا يقيم أية علاقات مع الصحفيين لأن مهنة الصحافي تعاني نقصاً وعيباً، وإن كل ما يستطيع قوله قد قاله فعلاً في أفلامه، ثم سألني لماذا لا أجلس في منزلي، قرب زوجي، مثلما ينبغي على المرأة الحقيقية والطبيعية.

لا أدري بما شعرت آنذاك ... وعلى الرغم من أنني أجري مقابلات كثيرة ذات طابع تشخيصي، بصفتي عالمة نفسانية، إلا أنني قلت لنفسي إنه يجب أن أقطع له لسانه. وقد اخترت للحديث الجانب المتعلق بالنساء والعلاقة بين الرجل والمرأة، وقلت له منذ البداية إنني لم أجيء إلى تاركوفسكي كصحفية، بل كإنسانة تشعر نفسها قريبة إليه بفضل أفلامه. زال تجمده بطريقة ما وعندئذ بدأت هجومي وقلت له إن المرأة في أفلامه تفتقد إلى ديناميكيتها الخاصة بها، وانها مجرد قمر يدور في فلك الرجل، ومجرد قوة حب له لا تملك الحق بأن تحيا إنسانة مستقلة. ومن جديد بدأ تاركوفسكي يطرح أفكاره الأبوية الراديكالية، قال إن المرأة لا تملك عالمها الداخلي الخاص ولا يجب أن تملكه، ولكن يجب أن يذوب عالمها الداخلي في عالم الرجل ويجب على الرجل أن يحفظ عالمه الداخلي... دخلت في صراع معه... لكنني شعرت فجأة أن تاركوفسكي كان يطالب المرأة بذلك الذي لم يكن هو نفسه

قادراً على تقديمه. وقد اعترف بأنه يصعب عليه الحب والتضحية بنفسه، ولكن المرأة تبقى رمز الحياة وأسطورة تمثل كل ما هو رائع وطيب، إنها وحدها قادرة على الحب والتضحية، ويجب أن تبقى كذلك.

لقطات من فيلم (الحنين). حلم يتراءى
لغورتشاكوف، صور رمزية حول جوهر
المرأة التي تمثل استمرار الحياة وديمومتها.

محاضرات تاركوفسكي في كاتدرائية سان جيمس في لندن:

الكاهن : من أين تستمد قوتك الروحية التي تمثل منبع نشاطك الإبداعي؟ أين تكمن جذورك؟

تاركوفسكي : جذوري تكمن في أنني لا أحب نفسي ولست معجباً بها.

الكاهن : لكن هذا ليس جواباً على سؤالي؟!

تاركوفسكي : إنني أستمد قواي الروحية من هذه الجذور وهي تجعلني ألفت إهتمامي إلى أشياء أخرى وتساعدني على الخروج من نفسي وتمكنني من العثور على قوى ليست في داخلي بقدر ما هي فيما يحيط بي من كل الجهات. ولهذا لا أستطيع أن أقول إنني أستمد القوة من نفسي.

برلين. أنقاض تماثيل– صورة لتاركوفسكي
عند هذه الأنقاض وأخرى قرب جدار برلين.

المؤلف:

يصل تاركوفسكي إلى برلين الغربية في نهاية عام ١٩٨٣ تلبية لدعوة مؤسسات ثقافية مختلفة، يقدم تقريراً، يشارك في المناقشات، يعيش في منطقة غلينيكا بعيداً عن المدينة التي بقيت غريبة عنه...

مقابلة مع تاركوفسكي:

"برلين مدينة محطمة تماماً، محطمة بشكل فظيع، لا تزال توجد فيها بعض الأبنية القديمة، المدينة ثقيلة على قلبي، إنها ليست برلين التي كانت في وقت سابق، إنها برلين جديدة يطفو في هوائها إحساس بأن الحرب هنا لم تنته بعد. هذا هو الإحساس والمناخ النفسي. الحرب لم تنته.

تتحدث لاريسا تار كوفسكايا، زوجة المخرج:

لم يستطع تحمل هذا الجدار. كان الأمر صعباً عليه من الناحية العاطفية وأثر بالتالي على مشاكلنا الخاصة. لقد كان جداراً بيننا. والانطباع هو شيء خاص دائماً، وكل شيء يعتمد على المزاج الذي يتملكك عندما تصل إلى مدينة ما، لقد كانت له ردة فعل عاطفية تجاه المدينة، وبالإضافة إلى هذا كان يؤكد دائماً أن برلين حقل بيولوجي ثقيل جداً وأنه يشعر بكل أضرار وضغوط ما بعد الحرب، يشعر بها من خلال جلد جسده الخاص، وتسبب له مضايقات أثناء العمل. لقد قال إنه لا يستطيع العيش في برلين بشكل دائم؛ وإن الحياة لا تناسبه هنا. لم يستطع أن يكتب شيئاً، كان متوتر الأعصاب..

صور تاركوفسكي في برلين. يجلس في أحد المقاهي.
تستعرض الكاميرا مناظر كاسباردافيد فردريك الطبيعية،
نرى قلعة شارلوتنبورغ وحديقتها وممراتها
ونوافيرها وتماثيلها، نسمع أصوات العصافير.

المؤلف:

غالباً ما تنقذه من هذه المدينة زيارة متاحفها وقلعة شارلو تنبورغ.

ويساعده حبه القديم لفن وأدب الرومانسية الألمانية على استعادة جاهزية إبداعية جديدة. في موسكو كان قد كتب سيناريو عن هوفمان ويريد أن يصور الهوفمانيانا في شارلوتبنورغ، لذلك يحدد أثناء نزهاته مواقع التصوير المقبل، ولكن السويد أولاً، وفيلم (القربان) الذي يشغله منذ سنوات.

مقابلة مع تاركوفسكي:

"…. ماذا يعني الفن؟ هل يخدم تطور الفن الروحي أم أنه مجرد غواية؟ لقد اعتقد تولستوي أنه من أجل خدمة الناس وحتى يكون الإنسان شخصية راقية روحياً، لا يجب ممارسة الفن، بل إصلاح النفس. وعندئذ فقط يكون الإنسان قادراً على التضحية بنفسه. إنه موضوع مهم جداً وسوف أتابعه في أفلامي القادمة.."

على الشاشة: بحر البطليق، جزيرة غوتلاند.
يلمع البحر، يصرخ النورس، تمضي سيارة
المصح العقلي ببطل فيلم (القربان)…

منظر طبيعي للجزيرة، شجرة وحيدة على الشاطىء.

المؤلف:

يختار جزيرة غوتلاند القريبة من روسيا موقعاً لتصوير فيلمه. إن المنظر الطبيعي هنا يشبه الذي في الأفق.

مقتطفات من تاركوفسكي – المعلق:

"يتحدث الفيلم عن التالي: إذا لم نكن نريد أن نتحول إلى اناس مرفهين وحمقى استهلاك يتوجب علينا أن نرفض الكثير، وأن نبدأ بإصلاح أنفسنا. لكننا وبكل طيبة خاطر نلقي الذنب على الآخرين وعلى المجتمع والأصدقاء، ونجنب أنفسنا ذلك، بل إننا نريد أيضاً أن نعلم الآخرين ونقرأ محاضرات عن كيفية سلوكنا، نريد أن نصبح أنبياء دون أن يكون لنا الحق بذلك ولأننا لا نهتم بأنفسنا ولا نسمع نصحائنا الخاصة. ثمة سوء فهم مأساوي يحدث عندما يقال: "هذا إنسان جيد". ماذا يعني الإنسان الجيد اليوم؟ يصبح الإنسان جيداً عندما يعرف أنه جاهز للتضحية بنفسه ويمكنه التأثير على العملية الحياتية العامة. وكقاعدة فإن الثمن هو الرفاهية المادية. يجب أن يعيش الإنسان مثلما يفكر ويتحدث، وعندئذ لا تتحول المبادىء إلى ثرثرة وديماغوجية.

ميلانو. مؤتمر صحفي. أندريه تاركوفسكي.
وزوجته على الشاشة. تاركوفسكي مضطرب
جداً، وجهه شاحب، يده تعبث بالقلم بعصبية.

المؤلف:

١٠ تموز عام ١٩٨٤، قصر بالاتسوسيبلوني في ميلانو. وصل من السويد حتى يعلن في مؤتمر صحفي أنه يريد البقاء في الغرب، وقال: "إنها أكثر لحظة شنيعة في حياتي". كان عصبياً ومرتبكاً، تحدث بالتفصيل عن محاولاته المتكررة للوصول إلى اتفاق ملائم مع مسؤولي السينما السوفييت، لكنهم عاملوه بقسوة وبقيت رسائله دون رد. كان الصمت البارد ردة الفعل على رسالة خاصة بعثها إلى القيادة الحزبية يطلب فيها السماح بسفر ابنه الصغير إليه. "لقد فهمت من كل هذا أنهم يكرهونني ولو أنهم أجابوا على رسائلي لمرة واحدة وبأسلوب إنساني، لما هجرت وطني أبداً، إنها مأساة وقد دفعوني إليها". سأله أحد المراسلين أي بلد تعجبه الإقامة فيه الآن، فأجاب بانه لا يعرف بعد، وأضاف: "اتخاذ القرار هو الأمر المهم بالنسبة لنا، وكل ما عدا ذلك لا أهمية له أبداً!".

مقابلة مع المخرج السوفييتي أو تار يوسيلياني:

عندما سألوه عن سبب بقائه هنا، أجاب: "حتى أضايقهم". إلا أنهم أناس لا يمكن مضايقتهم ويستحيل تغييرهم. ولم يكن الألم الذي أصابه، ألم فقدان المحيط المألوف الذي عاش فيه خمسين سنة، مرتبطاً بحلم العيش في الغرب، صحيح أنه شعر بنوع من الرضى لكنه كان يقول لي دائماً بأن ثمة سذاجة بالتفكير وتكوين بورجوازي للعقل يسودان هنا، وهي أمور لم يكن يتحملها، أصبح أكثر حزناً، ثم قال في النهاية إنه لا وجود لأية جنة على الأرض وأن الإنسان وُلد حتى يكون شقياً. لقد كان محكوماً عليه منذ البداية بالشقاء والعذاب والحزن.

كاتدرائية سان جيمس في لندن،

تاركوفسكي يتابع حديثه:

"كان سيصعب علي أن أعيش لو أنني عرفت مسبقاً ماذا أعدت لي الحياة. وكانت ستصبح حياتي بلا معنى لو عرفت ماذا سيحدث لي؟ إنني اتحدث طبعاً عن قدري الخاص... ثمة ما هو خارق ونبيل في عدم معرفة هذا، حيث يشعر الإنسان نفسه كرضيع لا حول له ولا قوة ولكنه محمي في الوقت نفسه. إن كل شيء قائم على هذا النحو بحيث تبقى معرفتنا غير مكتملة فلا نهين الأبدية ونعيش على الأمل...."

المؤلف:

كان قد تلقى دعوة من كاتدرائية سان جيمس في لندن ليلقي محاضرة عن سفر الرؤيا. تحدث عن نفسه وعن كتاب الوحي. إنه يرى أن حياته اكتسبت طابعاً رؤيوياً: "طوبى للذي يقرأ وللذين يسمعون أقوال النبوة ويحفظون ما هو مكتوب فيها لأن الوقت قريب".

برلين. منظر لمطعم وبار "باريس".

المؤلف:

شتاء ١٩٨٩، برلين من جديد. نادراً ما يغادر شقته في شارع هكتور، وفي بار "باريس" يلتقي بعدد قليل جداً من الناس. مشاريع، مشاريع. يريد أن يصنع فيلماً بالاشتراك مع كلوغه عن رودولف شتايز، (فيلسوف ألماني متصوف، مؤسس الأنثروبوصوفية). الأحوال مع الهوفمانيانا لا تسير على ما يرام، أخبروه أن النقود

تحدد كل شيء في العمل السينمائي حيث يصعب على الشعراء العمل. وفي دار النشر "أولشتاين" يظهر كتابه (الزمن المسجل) الذي يتضمن أفكاراً عن الفن وعلم الجمال وشاعرية السينما. وفي مهرجان برلين السينمائي يشعر بأنهم لا يعيرونه الإهتمام الكافي ويعتقد أنهم يريدون أن يضحوا به في سبيل سينما الشرق- الغرب التجارية. يشعر بالقهر، يتشاجر مع زوجته، يتعب، يعتزل في شقته المفروشة، الحياة لا تزال على الحقائب.

من يوميات تاركوفسكي – المعلق:

٢٧ شباط عام ١٩٨٥- برلين مدينة مقززة، يجب أن أرحل عنها بأسرع وقت ممكن. لقد أهانوني في المهرجان، تحاشوني كما كانوا يفعلون في موسكو. الألمان لم يقدموا صورة واضحة بعد عن إمكاناتهم المحلية.

جزيرة غوتلاند- اللقطة الأخيرة من (القربان).

يسقي الصبي شجرة غرسها والده. نرى تاركوفسكي والمصور.

المؤلف:

وأخيراً غوتلاند والعمل على فيلم (القربان). تصوير المشهد الأخير. ثمة إحساس بانه يريد أن يضمن الفيلم كل شيء، ويسوي حساباته مع مادية العصر وغياب الروحية، مع زوجته التي كان يعتبرها ساحرة، مع الحب والكراهية. إنه إنسان متماسك في عواطفه ومع ذلك متغير بوثبات: يهدي الدفء والسعادة والطيبة، ثم يصبح فجأة جهماً وشريراً.

المشاهد الأولى من فيلم (القربان)- حديث
الأب والإبن- وبالأدق حديث الأب
لوحده إذ لا يجوز للإبن أن يتكلم بعد عملية
جراحية في حنجرته:

تعال إلى هنا، ساعدني يا صغيري. أتعرف، ذات مرة، منذ زمن، كان يعيش في دير أرثوذكسي عجوز اسمه بافعه. هذا العجوز غرس شجرة يابسة في الجبل وطلب من تلميذه يوحنا كولوف أن يسقي هذه الشجرة يومياً إلى أن تحيا... ساعدني لنضع حجراً هنا... وهكذا في صباح كل يوم كان يوحنا يملأ الجردل بالماء ويصعد الجبل ليسقي ذلك الجذمور ويعود مساء في العتمة إلى الدير، واستمر على هذا

الحال لمدة ثلاث سنوات، وذات يوم مشرق صعد إلى الجبل ورأى شجرته مغطاة بالأزهار. وبصرف النظر عما يقال فإن النظام عمل عظيم.

أتعرف، يبدو لي أحياناً لو أنك أديت عملاً معيناً، كل يوم، في الساعة نفسها، وبصورة منتظمة مثل الطقس الديني، فإن العالم سوف يتغير، لا يمكن إلا أن يتغير....

من يوميات تاركوفسكي- المعلق:

آذار عام ١٩٨٥- السويديون كسالى ومتباطئون ولا يهمهم سوى إنجاز بعض الشكليات. يقولون يجب البدء بالتصوير في الثامنة صباحاً دون أي تأخير! مع العلم أنه تصوير خارجي! ربما أنها البلد الوحيد حيث يعملون على تصوير الفيلم مثلما يخدمون في مؤسسة ما. من الساعة كذا إلى الساعة كذا، دون أن يدركوا بأن الفيلم يتكون ويُخلق. لا وجود للمواعيد الصارمة عندما يدور الحديث عن الإبداع... إنهم يعملون بشكل سيء فعلاً...

يتحدث اندريوشا تاركوفسكي، الإبن الثاني للمخرج:

... والبيت المبني على شاطيء البحر، إنها قصة بيتنا في القرية، وكل شخصيات الفيلم موجودة في حياتنا، فالطفل الصغير هو أنا. وفي الفيلم يحب البطل ابنه الصغير كثيراً ويحدثه بمواضيع جادة للغاية لا يفهم الصغير معناها. لقد كان أبي يحدثني بمواضيع مشابهة عندما كنت صغيراً، كنا نذهب للتنزه سوية وكان يروي لي قصصاً مختلفة وممتعة، أحياناً أفهمها وأحياناً أخرى لا أفهمها. لكن الإستماع إليه كان ممتعاً دائماً وسوف أحتفظ بهذه الذكريات مدى الحياة.

تاركوفسكي مع زوجته في غوتلاند. الطقس صيفي.
أندريه يقف قرب الكاميرا أثناء التصوير، يقوم
العامل الفني بنشر الدخان في المكان فيضع أندريه
يده على أنفه إذ يصعب عليه التنفس.
استراحة أثناء العمل. أندريه يقفز على الحبل
الذي تمسكه مساعدتاه. إنه مبتهج، ممتلىء بالطاقة.
لقطات من (القربان) - أحراش الصنوبر
حيث يتابع الأب حديثه مع ابنه:

... لا تخف يا صغيري، لا تخف. لا وجود للموت. توجد حقيقة الرعب من الموت، وهو رعب كريه جداً يرغم الكثيرين على ما لا يجب على الناس فعله. كان كل شيء سيتغير لو أننا لم نعد نخاف من الموت! يبدو أنني خرجت عن الموضوع قليلاً...

لقطات تسجيلية. تاركوفسكي يسير على العشب.

تصوير (القربان) لا يزال مستمراً.

يتابع ارلند يوزفس حديثه:

أذكر كيف كان يبحث عن مكان لتصوير ذلك الحلم المرعب في (القربان)، وكان يجب أن يحتوي المكان على جسر يهرع الناس إليه. طاف برفقة المصور والمنتجة في كل أنحاء استو كهولم بحثاً عن المكان المناسب ولم يجد شيئاً. وذات صباح جاء إلينا وقال: "ووجدت مكان الكارثة"، ثم أخذنا إليه. وبالفعل تم تصوير الكابوس، وكانت الكاميرا تقف على بُعد أمتار معدودة من المكان الذي سوف يُغتال فيه أولف بالمه بعد ستة أشهر، وكانت موجهة ناحية الدرج الذي سوف يهرب القاتل من خلاله. وعندما أخبرناه بالأمر في وقت لاحق أصيب بصدمة، وسألته كيف وجد هذا المكان ، وهل كان مدفوعاً إليه بإحساس داخلي؟ أجاب بانه وجده المكان الأنسب لوقوع الكارثة. لقد كانت لديه رؤيته الخاصة للتاريخ والسياسة والسلوك الإنساني، وكانت رؤية ذات منشأ درامي، وكان هو إنساناً عقلانياً ومثقفاً يمتلك أدوات متطورة جداً.

لقطات الكارثة في فيلم (القربان). يهرع الناس

حركة عبثية للجموع التي انتابها الفزع.

استو كهولم، شارع بالمه.

تتحدث ليلا الكسندرا، المساعدة والمترجمة في (القربان):

اتصل بي وقال: "رأيت حلماً" ثم رواه لي. لقد حلم أنه ميت ومسجى على السرير وزوجته جالسة عند قدميه، وعندما استدارت اتضح أنها إمرأة أخرى. وفي الفيلم نرى تجسيد هذا الحلم عندما تجلس اديلايد، ثم تستدير ويرى البطل أمامه الساحرة ماريا...

صورة تاركوفسكي أثناء العمل على (القربان).

يستلقي وسط الديكورات على أريكة مغطاة
بقماش أبيض، وهي الأريكة نفسها التي
يستلقي عليها بطل الفيلم ويرى أحلامه الرؤيوية.

من يوميات تاركوفسكي- المعلق:

٢٩ أيلول، استولوكهم، كل شيء صعب على نحو مخيف. إنني متعب جداً. لا أستطيع أن أتحمل فراق اندريوشا، لا أريد أن أعيش أكثر...

٨ تشرين الثاني، رأيت اليوم حلماً حزيناً، رأيت من جديد بحيرة في الشمال، مكان ما في روسيا، شروق الشمس، وعلى الشاطىء الآخر يقوم ديران أورثوذكسيان وكنيسة رائعة الجمال.... كم أشعر بالشوق والحزن في روحي.

صور تاركوفسكي في تلك المرحلة.

مريض، وجهه مرهق وشاحب.

١٠ تشرين الثاني، لا جديد فيما يتعلق بأخبار أندريوشا. غداً سألتقي مع بالمه للمرة الثانية. وفي روما ذهبت مع لاريسا إلى وزارة الخارجية، يريدون مساعدتنا ولا يعرفون كيف؟ كنا في زيارة محام، عضو في مجلس الشيوخ وله علاقات ممتازة مع الحكومة وقد طلب منه اندريوتي أن ينتظر قليلاً ليفكر بالخطوات اللازمة لدعوة اندريوشا إلى هنا. أنباء سيئة ترد من موسكو، أيام مخيفة، سنة مخيفة، يا إلهي لا تتخل عني!

١٨ تشرين الثاني، أنا مريض. التهاب قصبات وشيء ما عبثي من الظهر وعضلات الرجل التي تضغط على الأعصاب وتثير آلاماً حادة في الرقبة والكتفين، سعال وزكام في الوقت الذي يجب أن أسجل الصوت للفيلم، والوقت يمضي بسرعة.

١٩ تشرين الثاني، كنت عند المعالج الفيزيائي. الكتفان والظهر في وضع سيء نتيجة الضغط الدائم ويبدو أنه لا بد من إجراء عملية جراحية صغيرة في عظمة الترقوة اليمنى، لأن الإنتظار سيؤدي إلى تفاقم الوضع. تحدثت مع موسكو. لا جديد. والعمل في معهد السينما باستكهولم متوقف من دوني.

٢٤ تشرين الثاني، أنا مريض على نحو خطير. توتر فظيع بيني وبين المنتجة بسبب مدة الفيلم: ساعتين وعشر دقائق. انتهت محادثات ريغان وغورباتشوف، وثمة أمل في العام القادم.

٣٠ تشرين الثاني، خلافات فظيعة بسبب طول الفيلم. ما زلت مريضاً. اضطررت لإجراء تحليل عام للدم وتصوير الرئتين. النتائج لم تظهر بعد.

١٠ كانون الأول، أخبرني الطبيب بضرورة مراجعة إخصائي بالرئتين يوم الجمعة القادم والموافق ١٣ كانون الأول، (لقد اختار تاريخاً مناسباً). تلقيت رسالة صارمة من معهد السينما وأجبت ببردو إنني لا أفهم موقفهم، هل يريدون فيلماً لتاركو فسكي أم فيلماً تجارياً مدته ساعة ونصف.

المعهد المختص بعلم الأورام في استوكهولم.

جدران المبنى، مداخله، نوافذه...

١١ كانون الأول، كلما تقدمت بالسن ازداد الإنسان غموضاً بالنسبة لي. إنه يُفلت من رصدي وهذا يعني أن نظامي في التقويم قد انهار وأنني أفقد قدرة الحكم عليه. قد يكون جيداً انهيار نظام التقويم، ولكن هل من الجيد أن ينهار النظام بأكمله؟ أنقذني يا رب من أن أفقد كل شيء. ماذا يجري لي؟ تفاقم جديد للسل؟ التهاب رئتين أو ربما السرطان؟ سأعرف كل شيء في ١٣ كانون الأول. لا أزال طريح الفراش. (آلام مبرحه في عمق الرئتين، رأيت اليوم فاسيلي)، في الحلم، كنا نلعب الورق، سألته: "هل تكتب شيئاً الآن؟"، أجاب بشرود وهو ينظر إلى ورق اللعب: "أكتب.. أكتب". ثمَ نهض الجميع وقال أحدهم: "آن الآوان لتصفية الحسابات...".

١٢ كانون الأول، منذ أيام كنت مستلقياً على السرير، لم أكن نائماً، ورأيت فجأة رئتي من الداخل، وخصوصاً ذلك الجزء المصاب بفجوة دموية. لم يتراءَ لي شيء مماثل من قبل. أحوال سيئة، سعال حاد وجاف، آلام مبرحة في الرئتين والرأس.

١٣ كانون الأول، إنه حقاً يوم الجمعة الأسود. كنت في عيادة الطبيب وكان الجميع مهتماً بي ومتعاطفاً معي لدرجة أنهم تابعوا إجراء التحاليل ودراستها خارج أوقات عملهم. ثمة شيء في الرئة اليسرى، يقول الطبيب إنه من المستبعد أن يكون مجرد التهاب رئة لأن البقعة السوداء لم تختفِ بتأثير المسكنات التي تناولتها، ربما أنه السل أو ورم خبيث؟ سألوني أين أود إجراء العملية لو تطلب الأمر ذلك في أسوأ الحوال. فكرت، ربما لا ضرورة للعملية، عذاب فقط دون نتيجة. إنها رئة

وليست ثدي إمرأة. أخذوا عينة من قماشة ورم غامض ظهر الشهر الماضي فجأة في رأسي دون أي أسباب واضحة. العلاج سيستمر على أساس أن المرض سل، وسوف يتضح كل شيء في ٢٠ كانون الأول.

لكنني مستعد للأسوأ، فعندما رأيت رئتي في تلك الغيبوبة كان هناك ما يشبه النخروب وليس الورم، لا أدري كيف يبدو الورم كان لدي انطباع أن كل شيء نظيف وغير خبيث حول الجرح. ربما كان يجب أن أوقع في إيطاليا عقداً للتأمين على الحياة، لكن الوقت أصبح متأخراً الآن.

١٥ كانون الأول، يعيش الإنسان ويعرف أنه سيموت عاجلاً أم آجلاً، لكنه لا يعرف متى تماماً، ولهذا فإنه يحاول إبعاد هذه اللحظة إلى وقت غير محدد مما يساعده على العيش. أما أنا فلم يعد يوجد ما يساعدني على العيش. الأمر شاق فعلاً. لاريسا لم تعرف بالأمر بعد. كيف سأخبرها؟ كيف سأستطيع توجيه مثل هذه الضربة الفظيعة إليها؟

١٦ كانون الأول، أمضيت النهار كله في المستشفى. شقوا الورم في رأسي وأخذوا خزعة أخرى. يقول الطبيب إن النتائج سيئة وإن الورم لا يستجيب للعلاج إلا بنسبة محدودة جداً، أحوالي سيئة. لا أدري كيف سأخبر لاريسا؟

٢١ كانون الأول، أسافر إلى إيطاليا بعد غد، سآخذ معي كل شيء. أشعر بسوء أكثر يوماً بعد يوم. أذكر جلسات استحضار الأرواح عند ريرج، استحضرنا روح بوريس باسترناك الذي قال إنني سانجز سبعة أفلام، ويبدو أنه لم يخطىء.

مقبرة بريدلكينا. تتحرك الكاميرا إلى قبر باسترناك.
يُسمع صوت قطار كهربائي يمر في مكان قريب.
كتابة على قبر باسترناك، نقش بارز له،
وتوقيعه "البجعي" الطائر.
بانوراما لمدينة فلورنسا الغارقة في ضباب خفيف.
شقة تاركوفسكي، غرفة الطعام، ومصباح مضاء.

المؤلف:

فلورنسا، عيد الميلاد عام ١٩٨٥. أخيراً شقة خاصة وأثاث خاص. لقد قدمت مدينة فلورنسا الشقة له مجاناً، ومحافظ المدينة يشعر بالسعادة لأن تاركوفسكي

يعيش هنا. الهدوء أخيراً. لكنه لا يشعر بالفرح. أعباء ثقيلة، هواجس عن المرض والفيلم الذي لم ينته بعد، والذي يعتبره أهم أفلامه. في المخطوطة الأولية لسيناريو (القربان) كان البطل الرئيسي يعاني من مرض السرطان. هل يعتبر تاركوفسكي إبداعه نتاجاً غامضاً لقدره الخاص؟

مقابلة مع تاركوفسكي:

" إن اللوحة الشاعرية التي أبدعتها في وقت ما تصبح واقعاً محدداً وملموساً يتجسد ويبدأ بالتأثير على حياتي سواء رغبت بذلك أم لا. لقد كان بوشكين محقاً عندما قال إن كل شاعر وفنان حقيقي هو نبي رغم إرادته..."

المؤلف:

يذهب إلى باريس للعلاج، ويعنون دفتر يومياته الجديد "درب الآلام". يقول الأطباء السويديون إنه سيعيش ثلاثة أسابيع فقط.

تتحدث الممثلة الفرنسية مارينا فلادي:

كان مريضاً جداً. اتصل بي وطلب أن أحدد له موعد مع البرفسور شفار تسنبرغ. لبيت طلبه فوراً. لقد تعذب كثيراً ولم يكن يصدق كيف تفاقم المرض بهذه السرعة. سروح مرضي في العظام. وفي اليوم التالي نقلوه إلى المستشفى. انقضى بعض الوقت وتحسنت حالته قليلاً، ثم جاء إلى شقتي وبقي فيها بضعة أسابيع. لقد ساعده العلاج على تخفيف الآلام والبدء بمونتاج الفيلم، الذي استمر لعدة أسابيع أخرى استطاع خلالها أن ينهي الفيلم وبدأ يفكر بفيلم جديد مكرس لحياة أحد القديسين، ثم بدأت قصة حضور ابنه ولقدحاولنا جميعاً مساعدة أندريوشا وجدته على الحضور بعد مرور أربع سنوات من الفراق. ذهبت بنفسي إلى السفير السوفييتي وسلمته رسالة البروفسور شفارتسنبرغ التي تصف حالة أندريه الصحية، وفي ذلك الوقت بعث الرئيس ميتران رسالة بهذا الصدد إلى السيد غورباتشوف. وبعد فترة وجيزة تلقينا نبأ السماح بسفر ابنه إلى فرنسا.

يتابع اندريوشا تاركوفسكي حديثه:

... عندما وصلت إلى هنا سألني عن كل ما يجري في موسكو. كان قلقاً على دارنا في القرية وكان دائماً يرسم مخططات لإعادة بنائها.

كان يشعر بالحنين إلى الوطن وإلى كل شيء فيه. سألني باهتمام كبير دون أن يبدي قلقه بشكل مباشر، حاول أن يبقى متماسكاً حتى يكون قدوة لأمي التي

كانت تعاني هي الأخرى ويصعب عليها كبت مشاعرها. لكنه كان يتعذب في أعماقه كثيراً، وأنا أعرف صعوبة الأمر لأنني أحن إلى وطني أيضاً لكن الأمر كان أصعب بالنسبة له فقد أمضى حياته كلها هناك.. لقدأحب روسيا وعمل من أجلها.

ومن جديد، ايشلبرون

العيادة الإنثروبو صوفية.

المؤلف:

يغادر فرنسا بعد أسابيع من العلاج الكيميائي القاسي. كان يشعر منذ زمن بانجذاب إلى تعاليم الإنثروبو صوفية حول الحياة والأمراض، وكان يعتقد أنَّ سرطانه هو مرض حياته، ويأمل أن يستعيد قواه في العيادة الإنثروبو صوفية الصغيرة في جنوب ألمانيا، لقد أخبره الأطباء في باريس أن صحته تحسنت وبوسعه أن يعود إلى أفلامه... أما هو، ورغم أنه لم يفقد الأمل نهائياً، كان ينظر إلى الأمر نظرة مختلفة، وكان يستعد للموت.

يصدح لحن من (طفولة إيفان) على خلفية منظر
طبيعة ألمانية. حصان أبيض. حجارة جمعها تاركوفسكي
ووضعها على حافة النافذة في غرفته بالعيادة.
توجد طاولة وكتاب وزجاجة ماء.

من يوميات تاركوفسكي– المعلق:

١٣ تموز عام ١٩٨٣، إيشلبرون. ذهبت للتنزه في المساء، وفجأة تملكتني رغبة غريبة. نزعت الحذاء وسرت حافياً على الأرض الباردة رغم حرارتي المرتفعة والسعال والزكام. لقد فقدت عقلي والأفكار الحزينة تملأ رأسي.

الطريق إلى إيشلبرون....
اللوحة التي رسمها تاركوفسكي... العين الإنسانية،
جذع الشجرة، تمثال، قبر...

المؤلف:

ويصاب بالتهاب في الرئتين ويلزم غرفته، لا يغادرها إلا نادراً. أذهب أحياناً لزيارته، نخرج ونتمشى، بحذر ولمسافة قريبة. إنه زمن التحولات السياسية في الإتحاد السوفيتي. لكنه لا يؤمن بأية تغيرات جوهرية وعندما أسأله هل يتصور

نفسه عائداً إلى الوطن قريباً، يصمت ولا يجيب. يغادر إيشلبرون ويقدم لي هذه اللوحة. إنها شجرة آماله وتشبه تلك الموجودة اللقطة الأخيرة من فيلمه الأخير، إنها مخضرة.

كالابيكولا، بلدة ساحلية إيطالية صغيرة.

بيت، غرفة تاركوفسكي، سريره...

المؤلف:

يعود بصعوبة إلى إيطاليا والبحر، ويستقر في كالابيكولا. إنها أيام التخيلات، يرقد مريضاً في الغرفة العليا ويريد أن يبقى وحيداً، لكنه يدعو إليه بسرور بين الحين والآخر ابنه اندريوشا وعامل البناء الذي يرسم ويناقش معه تفاصيل العمل على البيت الذي يريد بناءه في توسكاني. خلافات مع زوجته التي إما أنها لا تدرك شيئاً. واقع الأمر أو أنها تبعد عن نفسها هاجس وضعه السيء. وعلى شرفة الطابق الأسفل يتجمع الأهل والأصدقاء، وفي أماكن أخرى يقوم أصدقاء آخرون بجمع المال للمخرج المريض على نحو مميت. إنه واقع لا يمكن إنكاره. تزداد آلامه وتصبح أكثر حدة، يفقد القدرة على الحركة، وينقلونه إلى باريس من جديد، وللمرة الأخيرة

يتابع اندريوشا تاركوفسكي:

.... لم أفكر بأنه سيغادر لفترة طويلة، لقد سافر، ذهب إلى المستشفى لتلقي العلاج ولم يقل شيئاً. وعندما اتصلت به في باريس للمرة الأخيرة وحاولت التحدث إليه لكنه اكتفى بالقول إن كل شيء سينتهي على ما يرام.

لقد أراد أن يعيش، رسم مخطط البيت الذي أردنا أن نبنيه، تحدث معنا عن المستقبل والمشاريع الجديدة، وبدا كأنه يريد نسيان المرض الذي لم يكن يتكلم عنه أبداً.

شوارع باريس، سيارة دفن الموتى
تنقل جثمان تاركوفسكي، تدخل نفقاً
لا نهاية له... إنه الطريق الأخير...

من يوميات تاركوفسكي– المعلق:

٥ كانون الأول عام ١٩٨٦، باريس. في الأمس أعطوني علاجاً كيميائياً للمرة الثالثة، أشعر بنفسي مقززة، لا يمكن أن يكون هناك حديث عن النهوض من

السرير أو حتى التحرك. شفارتسنبرغ لا يعرف ماذا يفعل لأنه لا يعرف من أين تأتي هذه الآلام الرهيبة.

فيلم (القربان) يعرض بنجاح في انكلترا وأمريكا. أنباء طيبة. اليابانيون ينظمون مؤسسة للدعم، يجب أن نشرح لهم لماذا هو فقير مثل هذا المخرج المشهور.

١٥ كانون الأول عام ١٩٨٦. هاملت. أمضيت اليوم كاملاً في السرير دون حراك. آلام في أسفل المعدة وفي الظهر والأعصاب أيضاً. لا أستطيع أن أحرك قدمي، ثمة عقدة ما تثقلهما. إنني ضعيف للغاية. هل سأموت يا ترى؟ وهاملت؟ لم تعد توجد قوة لأي شيء الآن. هذا هو السؤال...

المؤلف:

مات أندريه تاركوفسكي في ٢٩ كانون الأول عام ١٩٨٦ في أحد مستشفيات باريس، وتم دفنه في مقبرة المهاجرين الروس الواقعة في بلدة سان جانفيف ديو بوا، في فرنسا.

تظهر عناوين نهاية الفيلم على خلفية
لوحة تاركوفسكي:
شجرة، صليب أرثوذكسي على القبر.

(١٩٨٧)

* * *

فيلموغرافيا أندريه تاركوفسكي

*** المدحلة والكمان**

- سيناريو: أندرون كونشيلوفسكي، أندريه تاركوفسكي.
- تصوير: فاديم يوسف.
- تصميم المناظر: سافت آغويان
- موسيقا: فيتشسلاف آفتشينكوف
- تمثيل: إيغور فومتشنكو، فلاديمير زامانسكي، ناتاليا أرخانغلسكايا.
- إنتاج استوديو موسفيلم عام ١٩٦١

*** طفولة إيفان:**

- سيناريو: فلاديميير بوغومولف، ميخائيل بابافا.
- تصوير: فاديم يوسف.
- تصميم المناظر: يفغيني تشرنايف
- موسيقا: فيتشسلاف آفتشينكوف
- تمثيل: نيكولاي بورليايف، فالنتين زوبكوف، يفغيني جاريكوف، ستبان كريلوف، نيكولاي غرنيكو، إيرينا تار كوفسكايا.
- انتاج استوديو موسفيلم عام ١٩٦٢

*** أندريه روبلوف:**

- سيناريو: أندرون كانشيلوفسكي، أندريه تاركوفسكي.
- تصوير: فاديم يوسف.
- تصميم المناظر: يفغيني تشرنايف، إيبوليتا نوفو دلا جكين، سرغي فورنكوف
- موسيقا: فيتشسلاف آفتشينكوف

- تمثيل: أناتولي سالانيتسن، إيفان لابيكوف، نيكولاي غرنيكو، إيرينا تار كوفسكايا، نيكولاي يورليايف، يوري نازاروف، يوري نيكولن، رولان بيكوف.
- إنتاج استوديو موسفيلم عام ١٩٦٦- ١٩٧١.

* **سوليارس:**

- سيناريو: فردريك غورنشتاين، أندريه تاركوفسكي.
عن رواية (سوليارس) لستانسلاف ليم.
- تصوير: فاديم يوسف.
- تصميم المناظر: ميخائيل رومادين.
- موسيقا: ادوارد آرتيمف.
- تمثيل: دوناتس بانيونس، ناتاليا بوندر تشوك، أناتولي سالانيتسن، نيكولاي غرنيكو، سوس سركسيان، فلاديسلاف دفور جدسكي.
- انتاج استوديو موسفيلم عام ١٩٧٢.

* **المرآة:**

- سيناريو: الكسندر ميشارين، أندريه تاركوفسكي.
- تصوير: غيورغي ريربرغ.
- تصميم المناظر: نيكولاي دفيغوبسكي.
- موسيقا: ادوارد آرتيمف.
- تمثيل: مارغرتيا تيرخوفا، إيغنات دانييلتسف، لاريسا تسار كوفسكايا آلا ديمدوفا، أناتولي سالانيتسن، نيكولاي غرينكو، أولغ يانكوفسكي.
- انتاج استوديو موسفيلم عام ١٩٧٥.

* **ستالكر:**

- سيناريو: أركادي ستروغاتسكي، باريس ستروغاتسكي عن روايتهما (نزهة على حافة الطريق)
- تصوير: الكسندر كنياجسكي.
- تصميم المناظر: أندريه تاركوفسكي.
- موسيقا: ادوارد آرتيمف.

- تمثيل: الكسندر كايدانوفسكي، أناتولي سالانيتسن، نيكولاي غرينكو أليسا فريندلخ.
- انتاج استوديو موسفيلم عام ١٩٧٩.

*** زمن الرحلات (فيلم تسجيلي):**

- سيناريو: أندريه تاركوفسكي، تونيو غويرا.
- تصوير: لوتشانو توفلي.
- انتاج جينوس س.ر.ل.، إيطاليا عام ١٩٨٢.

*** الحنين:**

- سيناريو: أندريه تاركوفسكي، تونيو غويرا.
- تصوير: جزبي لانتشي.
- تصميم المناظر: أندريا كرزانتي.
- موسيقا: ديبوسي، فردي، فاغنر
- تمثيل: أولغ يانكوفسكي، دومينيتسيانا جور دانو، أرلند يوزفسن، باترتيسيا ترينو.
- انتاج القناة الثانية في التلفزيون الإيطالي RAL لحساب أوبرا فيلم، إيطاليا عام ١٩٨٣.

*** القربان:**

- سيناريو: أندريه تاركوفسكي.
- تصوير: سفن نيو كفست.
- موسيقا: باخ، وموسيقا شعبية سويدية ويابانية.
- تمثيل: أرلند يوزفسن، سوزان فليتوود، فاليري مرسى، آلان ادفال، غور دون غيسلاووتير، سفن فولتر، فيليبا فرانتس، تومي تشلكويست.
- انتاج معهد السينما السويدي، استوكهولم.

آرجوس فيلم سي. آ، باريس.

فيلم فور انترناشونال، لندن. عام ١٩٨٦.

الفهرس

الصفحة

« ..... يتملكني حزن عميق
وصادق عند كل مرة أفكر فيها
بأندريه. لقد أحببناه كثيراً،
ونحن ننحني أمامه...»

• انطونيوني

« ... كان هذا أشبه بمعجزة......
أحسست بمن يشجعني ويحثني،
إنه يعبر عما كنت أريد أن اقوله
دائماً من دون أن أعرف كيف.
إن تاركوفسكي بالنسبة لي
هو الأعظم، لقد ابتكر لغة جديدة
متوافقة مع طبيعة الفيلم، فهي تصور الحياة
كانعكاس، الحياة كحلم.

• انغمار برغمان

لماذا يذهب الناس إلى السينما ما الذي يدفع بهم إلى قاعة مظلمة، حيث يجلسون فيها لمدة ساعة ونصف ويراقبون لعبة الظلال على قطعة قماش كتاني؟ أهو البحث عن المتعة؟

في الكثير من البلاد مؤسسات متخصصة لتقديم المتعة، وهي تستغل السينما والتلفزيون وكافة أشكال العروض الأخرى، إلا أنه لا يجب الانطلاق من هذه النقطة، وإنما من الجوهر المبدئي للسينما والمرتبط بحاجة الإنسان لإدراك العالم واستيعابه.

إن الفن السينمائي يتمتع بنفوذ هائل، ونستطيع من خلاله أن نطرح أكثر مشاكل العصر الحاحاً وتعقيداً، وربما على مستوى تلك المشاكل التي كانت خلال القرون المنصرمة مادة للأدب والرسم والموسيقى. ويبقى الأمر المهم، في البحث الدائم كل مرة عن ذلك الطريق الذي يجب على الفن السينمائي أن يتخذه لنفسه.

• أندريه تاركوفسكي

كتاب المقارنات

حوارات مع تاركوفسكي

تأليف : أولغا سوركوفا
ترجمة : يونس كامل ديب

مقدمة المترجم

كان ذلك في ليلة حزيرانية جميلة، عندما كنت ذاهباً إلى أمسية سينمائية، كنا قد اعتدنا أنا ولفيف من الأصدقاء على إحيائها في نهاية كل أسبوع. لم يكن لدي علمٌ وقتها باسم الفيلم الذي سيعرض، حيث صرح المسؤول عن تنظيم هذه الجلسات الدورية بأنه سيقدم لنا مفاجأة سارة - عملاً فريداً وآسراً وهذا ما كان.

لقد أتينا مدفوعين بذلك الفضول السري الذي يبشرنا برؤية شيء ما لا مثيل له في روعته وجماله. وصلنا إلى المكان المعتاد، واتخذ كل واحد منا مجلسه، ودون أن ندرك ماهية العمل، أو اسم صانعه، بدأ العرض. لم أعرف كم من الوقت مضى حتى نهاية الفيلم، ولم أعرف فيما إذا كنت أشاهد فيلماً روائياً طويلاً، أم عملاً سينمائياً فلسفياً بحتاً. كل ما أدركه هو أنني عندما غادرت الصالة، كان إحساس عميق بالألم ينتشر في داخلي، ويتعزز بقوة. وقد ساعد على ذلك طريق العودة، أضواء السيارات، الركن المنزوي والمظلم الذي اتخذته داخل السيارة، الهدوء النسبي لليل. كل ذلك سلط الضوء على ذاكرتي وانعشها، بحيث لم تبارحني أية صورةٍ أو لوحة من لوحات الفيلم التي بدأت بالتوارد إلى مخيلتي، الواحدة تلو الأخرى، المنزل المحترق، سيارة الإسعاف، الجثة قرب النهر، وعاء الحليب المسفوح... إلى آخره. كان ذلك فيلم القربان، آخر أفلام المخرج الكبير أندريه تاركوفسكي.

في الحقيقة لا أعرف كيف استطاع تاركوفسكي أن يخلق لدي هذا الشعور بالألم، وبحقيقتي كإنسان. ولكنني أدرك وبعمق أن هذا الفيلم ترك في نفسي أثراً لا يمحى، وإعجاباً عميقاً بإبداع هذا الفنان. وهنا تظهر أمامنا التساؤلات التالية: ما سر هذا الانسجام المذهل في أفلام تاركوفسكي، رغم التناقضات الظاهرية الموجودة فيها؟. ما هي السبل التي استطاع من خلالها خلق هذا النسيج الزمني

مختلف الأبعاد في أعماله؟، كيف استطاع أن يجعل الممثلين على هذه الدرجة العالية من الإقناع والكفاءة؟، أين يكمن دور العمليات السينمائية المختلفة من مونتاج وكتابة السيناريو، والموسيقا، و... الخ في إبداع تاركوفسكي؟. جميعها أسئلة تحتاج إلى إجابة، لذلك وفي سبيل تحقيق هذه الرغبة لقارئنا العزيز، فإننا نضع بين يديه هذا الكتاب القيم، الذي يعطينا صورة واضحة وكاملة عن مجمل أفكار وتصورات تاركوفسكي حول الفن، وعلاقته بالحياة والواقع، وعلاقة المخرج بالمشاهد والفنان، ودوره في عملية المونتاج، وفي إحياء فكرة الفيلم والسيناريو، وكيفية توظيفه واستخدامه للموسيقا في الفيلم، والعلاقة الطردية بين العمل السينمائي والزمن المسجل، كل ذلك يقدمه هذا الكتاب بطريقة آسرة تنجح من خلالها الصحفية اولغا سوركوفا بإزالة الستار عن المبادىء والنظريات الأساسية في فن السينما، والتوجهات العامة لسينما تاركوفسكي من خلال مقارنات ممتعة وغنية (يمكن الاستدلال على ذلك من العنوان الذي يحمله الكتاب) كان فيها تاركوفسكي الفنان المبدع والناقد على حد سواء.

ولكن ثمة دافعاً آخر لترجمة هذا الكتاب غير ما ذكرناه، وهو أهمية تاركوفسكي كمخرج سينمائي. إن أي محب أو دارس للسينما، وإذا أراد أن يرسم بانوراما واسعة لهذا الفن النبيل، لا يستطيع خلال مروره السريع على أعلام ومبدعي السينما، إلا أن يلقي التحية على مخرجنا، وأن يقف مطولاً أمام إبداعه الخالد. إن أهمية تاركوفسكي كمخرج وكمفكر تكمن في أنه استطاع عبر سني حياته القصيرة نسبياً، ومن خلال أعماله القليلة،أن يثير جدلاً عميقاً في الأوساط الفكرية والفنية والسينمائية، وأن يحرك تلك السكونية التي اتسمت بها الحياة الفكرية في المجتمع السوفييتي آنذاك. لقد دافع تاركوفسكي وبشكل دائم عن قيمة الفن واستقلاليته، وحاول في جميع أفلامه أن يعطيها بعداً انسانياً سامياً حيث يقول " يحتوي الفن في داخله توقاً إلى المثل العليا. يجب أن يبعث الأمل والإيمان في الانسان، حتى ولو كان العالم الذي يتحدث عنه لا يترك مجالاً لهذا...". لم يكن هدف تاركوفسكي في الحقيقة، تحقيق نجاحات فورية وسريعة، كان هاجسه الأساسي خلق أعمال تمثل انعكاساً للحياة بأسرها، بحيث لا ينظر أحد فيها إلا ويرى صورته.

وأخيراً لابد لنا من القول أن تاركوفسكي إذ أخرج أفلامه كلها، فإنه فعل ذلك بنشاط وحب كبيرين. لقد سعى بجهد لإظهار ذلك الحب، رغبة منه في إثارة أجمل المشاعر والعواطف لدى المشاهد، معبراً بذلك عن مذهبه في الفن " إن الفن قبل كل شيء لا يؤثر على العقل الإنساني، وإنما على انفعاله. إنه يستعين بالنفس الإنسانية، ساعياً إلى جعلها أكثر رقة ... " إنني أرى أن واجبي يكمن في أن يشعر الإنسان بنداء الحب، نداء الحب السامي عندما يشاهد لوحاتي ".

لقد استحق هذا الفنان المبدع بحق وعن جدارة لقب فنان الحب والوطن، فنان الحنين والألم. إنه تاركوفسكي.

المقدمة

.لقد تكون هذا الكتاب بشكل غريب نوعاً ما – لذلك اعتقد أنه من الضروري إعطاء تفسير ماحول بنيته، التي تستطيع أن تمثل لأي شخص بشكل عرضي وغير إلزامي.ولكن ما الذي نستطيع فعله؟.إن هذا مرتبط بالأهداف والمهام التي نسعى لها: لقد ظهر الكتاب من كثرة الأحاديث الكثيرة غير المختصة وغير المرتبة غالباً، التي كنت قد أجريتها مع أندريه تاركوفسكي. كان لدى معقب هذه الأحاديث الرغبة في الحفاظ على نبرته من أجل المشاهد، وعلى منطق تفكيره، وأسلوب معاشرته للجلساء، ومنظومة حججه ومعتقداته التي استخدمها في أحاديثه المباشرة.

التناقضات. إنها موجودة داخل العمل. وتوجد كذلك تكرارات محددة أيضاً. لقد تركها المعقب في تلك الحالات، حيث عبرت التناقضات نفسها عن جوهر الديالكتيك المحرك لشكوك وأفكار المخرج، أما التكرارات، فقد كانت مرتبطه بتطور وتعمق أفكار المخرج الأساسية، المتعلقة بشرح خاصية السينما، والطبيعة الأخلاقية للإبداع بشكل عام.

ومن هنا جاء عنوان الكتاب، الذي يستفز القراء، لا للتفتيش عن وصفات جاهزة مغلقة تجاه تطور خوارزمية الأفكار المستنبطة من قبل المخرج، وإنما لمقارنة مراقبات المخرج مع بعضها البعض، ومع تفسيراتها الموجهة بشكل رئيسي لدفع القارىء، معتمداً في ذلك على تجربته الخاصة، والوعي الخاص لإبداع تاركوفسكي، لمقارنة المادة المقترحة من قبلنا مع ظنونه وهواجسه، صاهراً هذه المقارنات في أحد معانيه الثابتة والمنتهية بالنسبة لكل واحد، والتي تظهر خارج صفحات الكتاب نفسه.

نرجو ألا يتكدر القارىء كذلك من تلك الحالة اللاإرادية، وغير المستقرة التي يشغلها المعقب مرةً، ومن يدير الحديث مرة ثانية، في اطار العمل الحالي – إننا لاننحل له خطأً دراماتيكياً خاصاً. لقد ظهرت مونولوجاته عندما كانت توجد حاجة

عضوية وطبيعية لإضافة شيء ما إلى الرابطة الحالية. إن أفكار المخرج تتطور هناك حسب تصوراته بشكل تلقائي ولاإرادي، ولم يكن للمعقب أي شيء يضيفه اليها، ولكنه بدا هاماً فهمها بشكل متكامل – حين اكتفى بوضعية المستمع فقط، الذي يستوعبها وينظمها. يجب على القارىء أن يتذكر، أن المخرج يجري حواراً مع الجليس بشكل دائم، وأن حيويته، وقابلية حركة النص، وبداهته، تساعد القارىء، في أن يقيم صلة مباشرة وكاملة مع المخرج، ومع بطل هذا الكتاب قدر المستطاع. خاصة أن ضرورة مثل هذا النوع من الصلة، قد أصبحت ملحّة، كما يبدو، منذ فترة طويلة، وتشهد على ذلك المراسلات العديدة والعرضية جداً الموجهة له من قبل الكثير من المشاهدين. انهم يطلبون الحوار، والمحادثات الإضافية حول أفلام تاركوفسكي تلك، التي أُتيحت لهم فرصة مشاهدتها على الشاشة.

إنني إذ حلّلت مراسلات المخرج، فقد قسمتها بشكل شرطي إلى ثلاث مقولات: رسائل سخط واستنكار، ورسائل – أسئلة، ورسائل. وهي الأكثرية، تغلب عليها دون شك الحماسة والإعتراف. هكذا بالضبط – إنها ليست رسائل تقيم ببساطة وبشكل إيجابي أفلامه، وإنما هي كقاعدة رسائل حماسية تتكلم بشكل متساوٍ سواء عن أعمال تاركوفسكي نفسها أو عن مؤلفيها. إن خاصية مراسلات المخرج هذه، تبدو لي واضحة وبليغة وهامة، في سياق تلك المهام الجمالية والأخلاقية التي يضعها هو نفسه في كتابه هذا.

وبما أن طابع صلة الفنان مع جمهوره، ليست مقياساً نهائياً في فهم دور وأهمية ابداعه، أسمح لنفسي بصورة عامة أن أصف مراسلات تاركوفسكي. خاصة أن العمل الحالي هو إلى حد بعيد صدىً لنداءات المشاهدين المستمرة من موسكو، ولينينغراد، وغوركي، وتبليسي، ونوفوسيبيرسك، وكييف، وغرودنو، وكالينين، وتاغانروغا، خلال سنوات طويلة، للدخول معهم في حوار.

لنبدأ بالاستياء والسخط. تكتب المهندسة المصممة من لينينغراد: " شاهدت فيلمكم " المرآة ". شاهدته حتى النهاية، بالرغم من أنه بعد نصف ساعة شعرت بألم شديد في الرأس، من الجهود الصادقة للتعمق فيه، ولكي أفهم ولو شيئاً ما منه، وأربط بطريقة ما الشخصيات المؤثرة وأحداث الذكريات بين بعضها البعض... إننا نرى نحن المشاهدون الفقراء، أفلاماً: جيدة، وسيئة، وسيئة جداً، وطبيعية، ومبتكرة

جداً. يمكن فهمها والإعجاب بها، أو رفضها، ولكن هذا... ". تكرر مهندسة الآلات من كالينين ما قالته المهندسة المصممة من لينينغراد: " شاهدت منذ نصف ساعة "المرآة" قوي!!! أيها الرفيق المخرج! ولكن هل شاهدتموه أنتم؟. يبدو لي، أنه من المستحيل اعتبار هذا الفيلم عادياً (بدون تهكم). من الصعب القول عن ماذا... أتمنى لكم نجاحات ابداعية كبيرة، وأقل، بل كلا لا ضرورة لمثل هذه الأفلام البته!". أما كبير المهندسين من معمل البلاستيك في مدينة سفيردونوفسك فيسخط إلى تلك الدرجة، بحيث لم يقدر إلا أن يصيح: "أية تفاهة، أي سقط متاع ! تفو، كم هو كريه! هكذا اعتبر فيلمكم – إنه طلقة فارغة. لم يصل إلى المشاهد، وهذا هو الأمر الرئيسي... " وطلب من المراجع العليا الجواب: " يثير الدهشة كيف أن الناس المسؤولين عن عرض الأفلام عندنا، يستطيعون أن يسمحوا لمثل هذه الأخطاء، هذه الأخطاء غير المسموح بها ".

من الممتع، أن عدم الفهم يقود إلى السخط والاستياء. إن المشاهد يتهم المخرج بالذنب، لأن فيلمه بقي غير مفهومٍ بالنسبة له فقط. لم أجد بين مراسلات تاركوفسكي ولا أية رسالة، عبر فيها المشاهد عن عدم رضاه عن فيلمه، وناقشه من وجهة نظر المخرج، دون أن يقبل فكرته، ومفترضاً أن عقيدته غير مقبولة بالنسبة له.

أما المقولة الثانية من المشاهدين، فهي إذ لم تفهم الفيلم، فإنها تشغل بهذه المناسبة موقفاً أكثر نضجاً بكثير – إنهم لا يسخطون، بل يطلبون التفسير: " أنا متأكدة، أنني لست الأولى، ولست الأخيرة التي تتوجه إليكم بحيرة وارتباك، تطلب المساعدة لفهم فيلمكم " المرآة ". بعض المشاهد جيدة جداً في كل المجالات، ولكن... كيف يمكن ربطها سوية؟ " تردد ذلك المشاهدة من لينينغراد: " لست مهيأة لفهم هذه اللوحة، لا من حيث الشكل، ولا من حيث المحتوى. بماذا يفسر ذلك؟. هل يمكن القول أنني لا أفهم أبداً في السينما. هذا مستحيل. ولكن هاهو قد ظهر فيلمكم الموهوب دون نقـــاش – يتم الشعور بذلك، بالرغم من صعوبة إدراكه – علينا الاستسلام. غير مفهوم. رأيت أفلامكم السابقة " طفولة ايفان"، و " أندريه روبليف ". هناك كان كل شيء مفهوماً. أما هنا فلا... كان من الضروري تهيئة المشاهد قبل عرض الفيلم. بعد مشاهدة الفيلم يبقى الشعور بالأسف تجاه العجز الخاص وقلة المعرفة. أيها المحترم أندريه، إذا لم تستطيعوا الإجابة على رسالتي، أخبروني ولو

أين يمكن أن أقرأ عن هذا الفيلم ". الموظف في أحد مؤسسات موسكو أرسل إلى المخرج مقالة صغيرة، منشورة لديهم في جريدة الحائط، بمناسبة " المرآة ".

" أثار خروج فيلم تاركوفسكي " المرآة " إلى الشاشة، اهتماماً كبيراً في المؤسسة، كما في موسكو بأسرها.

من المستبعد أن يستطيع الراغبون التوصل إلى لقاء مع المخرج (مؤلف المقالة الحالية كان من جملتهم مع الأسف). إننا لم نستطع فهم، كيف أن تاركوفسكي نجح من خلال طرائق السينما، أن يصنع مثل ذلك العمل الفلسفي العميق. إذ أنك تعتاد على أن السينما – موضوع يؤثر دائماً على الأشخاص، وحسب الإمكانية بـــ "النهايات السعيدة "، يحاول المشاهد التفتيش عن ذلك في فيلم تاركوفسكي، وإذ لا يجدها على الأغلب، يعود خائب الأمل.

عن ماذا يتحدث هذا الفيلم؟. عن الإنسان. كلا ليس بشكل ملموس، عن ذلك الصوت الذي يدوي وراء اللقطة في أداء اينو كينتي سمو كتونوفسكي. إنه فيلم عنك، عن والدك وعمك، عن الإنسان الذي سيعيش بعدك، والذي هو " أنت " دون فوارق. عن الإنسان الذي يعيش على الأرض، والذي هو جزء منها والأرض هي جزء من نفسه، وعن أن الإنسان مسؤول بحياته تجاه الماضي، وتجاه المستقبل. يجب مشاهدة هذا الفيلم ببساطة، والإصغاء إلى موسيقى باخ وشعر أرسين تاركوفسكي، كما لو أنكم تشاهدون النجوم والبحر، وكما تتمتعون بالمنظر، هنا لا يوجد منطق رياضي، إنه لا يفسر لكم، من هو الانسان، وماهو معنى حياته ".

إن أولئك المشاهدين نفسهم، الذين يجلسون بالقرب من قاعات العرض، وهم بحالة استياء وعدم فهم، يعطون أجوبة على الأسئلة التي تظهر لدى جيرانهم.

تكتب المشاهدة من مدينة غوركي: " شكراً لكم من أجل " المرآة " ! كان لدي مثل تلك الطفولة ولكن كيف عرفتم بذلك فقط؟ لقد كان هناك مثل ذلك الريح والرعد... " الحصى مرتع الهرة " – تصرخ الجدة... في الغرفة ظلام... وكذلك أطفأت مصباح الكاز، وملأ روحها شعور انتظار الأم.

... كم هو رائع في فيلمكم تنبيه الوعي والأفكار لدى الطفل !، وكم هذا صحيح، ياإلهي... فنحن لا نعرف في الواقع وجوه أمهاتنا.

... هل تعرفون، أنني إذ نظرت في الصالة المظلمة إلى قطعة الشريط الكتاني التي وضحتها موهبتكم، فقد شعرت لأول مرة في حياتي أنني لستِ وحيدة... ".

يكتب العامل في معمل والطالب في معهد مسائي من لينينغراد: "... بالطبع، كان الدافع لهذه الرسالة هو فيلم " المرآة "، ذلك الفيلم الذي لا أستطيع حتى أن أتكلم عنه بشيء، إنني أعيش فيه.

الكرامة العظيمة – القدرة على الإنصات والفهم... يسمح لي هذا العلم بصعوبة، أن أسمع، وأن أفهم الناس. لقد أسس فيه (أي العلم) المبدأ الأولي للعلاقات الإنسانية – القدرة على الفهم والصفح عن الناس تجاه أخطائهم غير الإرادية، وفشلهم الطبيعي. إذا استطاع شخصان ولو لمرة واحدة أن يشعرا شعوراً واحداً، فإنه سيكون باستطاعتهما أن يفهم أحدهما الآخر. حتى إذا عاش أحدهما في عصر الماموث، والآخر في عصر الكهرباء. وليعط الله الناس المقدرة، كي يفهموا ويشعروا بالدوافع الإنسانية العامة على أقل تقدير.

هناك رسائل أخرى مثل: " أكتب لكم بتكليف أو موافقة مجموعة من المشاهدين من مختلف المهن، والمرتبطين مع كاتب الرسالة بصلة معرفة أو صداقة.

لدي رغبة مباشرة بإخباركم، أن المعجبين بموهبتكم، ومحبيها، والذين يتابعون جميع أعمالكم من خلال عرضها على الشاشات، هم أكثر بكثير مما يبدو حسب المعطيات الإحصائية لمجلة " الشاشة السوفيتية ". إنني لا أملك معطيات واسعة، ولكن لا يوجد أحد أبداً من الدائرة الواسعة لمعارفي، ومعارف معارفي، حسب استعلام خاص، أرسل أية معطيات بمناسبة تقييم الأفلام، الجميع يرغب في السينما، ولكن ليس غالباً. بيد أنهم يذهبون لمشاهدة أفلام تاركوفسكي برغبة. (للأسف إن أفلامكم نادراً ما تخرج).

إن فيلم " المرآة " أعجب الجميع، بموافقة أولئك الذين أكتب باسمهم، وبالإضافة لذلك فإن الجدالات والنقاشات والأحاديث لم تتوقف منذ ثلاثة أسابيع.إن الفيلم موجه بشكل شخصي جداً، إلى كل مشاهد على انفراد، ولذلك يجد صدىً حيوياً واسعاً... ".

إن أنصار أفلام تاركوفسكي يحملون الاقتراحات التالية: " إن فيلمكم – هو سيمفونية.وهو كما في الموسيقي، حيث يذهب أحد ما إلى الكونسورفاتوار، وآخر إلى حفلة موسيقية في لوجنيكي، إنهم هنا لا يتناقشون عن الأذواق لأنه توجد إمكانية الاختيار. يظهر لي أن هذا ما يجب أن يكون في السينما. من المستحيل وضع جميع

الأفلام في صف واحد. هناك أفلام ذات تأثير عابر، تشاهدها وتنسى ما رأيت... وهناك أفلام يمكن بل ويجب أن تشاهدها مرات عديدة لأن ذلك فن.إن فيلمكم هو فن عظيم... ".

تكتب المدرسة من نوفوسيبيرسك: " لم أكتب أبداً لمؤلفي كتب أو أفلام عن انطباعاتي سابقاً، ولكن هنا حالة خاصة. إن الفيلم نفسه ينزع من الإنسان العداوة والسكون، كي يستطيع تحرير الروح والعقل من ثقل الهواجس والهموم و الأفكار.لقد حضرت مناقشة عن الفيلم. وكان الفيزيائيون والشعراء (بالمعنى الحرفي للكلمة) موحدين: الفيلم إنساني، شريف، وضروري، شكراً للمؤلف. وتحدث كل الخطباء: " هذا الفيلم عني... " فكيف يكون الأمر مع الواقع الفعلي، ذلك أن الفيلم لم يكن مفهوماً للجميع؟. لم يكن مفهوماً أنه يطور لدى الناس الأذواق والأنفس، كي لا يحتاج الفن في الحقيقة إلى الدفاع عنه... وهذا يعني أن تعرض أفلام من ذلك النوع كثيراً ! ". أو: " يكتب لكم إنسان عجوز متقاعد، لكنه يهتم بالسينما، وهو بالمعنى المهني بعيد عن الفن (إنني مهندس راديو حسب اختصاصي). إنني أستوعب كل عمل فني جديد موهوب كهزة، وقد أثارت أفلامكم في نفسي مثل هذا الشعور بالضبط. إن موهبتكم تتغلغل في عالم المشاعر للبالغ وللطفل، وتثير الإحساس بجمال العالم المحيط. وتظهر القيم الحقيقة وليس المزورة لهذا العالم، وتجبر كل شيء، وكل تفصيل من تفاصيل اللوحة على أن يؤدي ويصنع رمزاً، وأن تحصل على تعميم فلسفي، بمساعدة أقل ما يمكن من وسائل الإيضاح، وأن تملأ بالشعر والموسيقى كل لقطة... كل تلك الميزات يتصف بها أسلوبكم الإبداعي بشكل كبير...يجب مشاهدة فيلم " المرآة " أكثرمن مرة واحدة، وسيرى كل مشاهد فيه شيئاً جديداً، لم يكن ملحوظاً. أو لم يقيم لدى المشاهدة الأولى. ولكن ألا توجد رغبة بقراءة أفضل المؤلفات الأدبية عدة مرات؟.

... لدي رغبة كبيرة أن أقرأ في الصحافة أراءكم فيما يتعلق بفيلمكم الأخير. للأسف الشديد، إنكم نادراً ما تكتبونَ في الصحافة. أنا واثق أن لديكم ما تقولونه!".

كان يمكن الاستمرار بسرد الرسائل،وكان من الممكن أن تكون عملية مقارنتها وترتيبها ممتعةً لنا، وفقاً لصدام الآراء المختلفة فيها - ولكن هذه مهمة خاصة ومنفردة بالأبحاث.

من الأهمية بالنسبة لي الآن، إظهار شيء واحد – هو أن المشاهد قد نضج من أجل الحديث مع مخرجه، وأنه ينتظر هذا الحديث، ويأمل فيه. العاملة الماهرة من معمل الأجهزة المنخفضة الفولطية من نوفوسيبيرسك تكتب: " خلال أسبوع شاهدت فيلمكم أربع مرات. ذهبت لا من أجل مشاهدته فقط وإنما كي أحيا ولو لعدة ساعات الحياة الحقيقية، مع الفنانين الحقيقيين، والناس الحَقيقيين... إن كل ما يؤلمني، وينقصني، وإلى أي شيء أتوق، ولماذا أنا مستاءة، ومن ماذا أشعر بالغثيان، ومن أي شيء أشعر بالاختناق، ومن أين الضوء والدفء، ولأي شيء أنا أحيا، ماذا يقتلني، لقد رأيت كل ذلك، كما في " المرآة "، في فيلمكم. لقد أصبح فيلمكم واقعاً بالنسبة لي وللمرة الأولى. وهذا هو السبب لماذا أذهب للعيش عليه وفيه ". لم يكن المخرج يأمل بهذا الاعتراف الكبير. لم يكن يستطيع أن يفترض أن فكرته ومأربه فيما يتعلق بمهام الفن السينمائي سيحصلا على هذا الصدى المباشر في أنفس وعقول مثل ذلك الجزء الكبير من المشاهدين.

" أتعرفون، لدي مثل هذا الشعور، أن نفسي قريبة في شيء ما لروحكم. وهذا حسن إلى حد معرفة أنه يوجد إنسان مع ذلك قد استطاع أن يفهمك، أن يفهمك بشكل صحيح حتى النهاية! " – هكذا كتبت الفتاة ذات الربيع الثامن عشرة من نوفوسيبيرسك. و ها هي امرأة راشدة من تبليسي، تعتذر من لغتها الروسية السيئة وتكتب: " لقد هزتني " المرآة " إلى ذلك الحد، بحيث خرجت من الصالة وكأنني منبعثة من جديد، وكأنني أمت بقرابة الروح للحليف، إنني أعيش بعد فيلمكم كما في الأسطورة، وقد أدركت وحدة كل إنسان مع الآخر، ومع الطبيعة،بشكل كامل لا تنفصم عراه. والآن ليس مخيفاً أن أموت، وكأن كل المعاناة قد استوت في التناسق العام للكون ".

كتبت الطالبة في معهد كويبتشيف البوليتيكنيكي رسالة إلى أمها، التي أرسلتها بدورها إلى تاركوفسكي: "... كم كلمة يعرف الإنسان؟. وكم يستخدم في قاموسه اليومي؟. مائه، مائتين، ثلاثمائة؟. إننا نعبر بالكلمات عن المشاعر، ونحاول بالكلمات أن نعبر عن الألم، والفرح، وأي هاجس، أي عن ما لا يمكن التعبير عنه من حيث الجوهر. لقد تحدث روميو إلى جولييت بكلمات رائعة، وواضحة جداً، ومعبرةٍ، ولكن هل عبرا ولو إلى النصف عن ذلك الشيء الذي كان القلب مستعداً

من أجله لأن يثب من الصدر، وأن يتوقف التنفس، وعن ما أجبر جولييت على أن تنسى كل شيء ماعدا الحب؟.

توجد لغة أخرى، وشكل آخر للمعاشرة: المعاشرة بواسطة الأحاسيس، والصور. يمكن التغلب بمثل تلك الصلة على التشتت، وتتهدم الحدود. الإرادة، والمشاعر، والعاطفة – هذا ما يمحوالعقبات بين الناس، الذين وقفوا سابقاً على جانبي المرآة الزجاجية، بجانبي الباب... إن أطر الشاشة تنفتح، والعالم المعزول سابقاً عنا، يدخل فينا، وقد أصبح حقيقة... وهذا يتم الوصول إليه عبر ألكسي الصغير، أما تاركوفسكي فإنه يتوجه مباشرة إلى المشاهدين ، الذين يجلسون في الجانب الآخر من الشاشة... لا يوجد موت، يوجد خلود. الزمن واحد وغير منقسم، كما قيل في أحد الأشعار: " وراء الطاولة، الأجداد والأحفاد... ". ماما، بالمناسبة، لقد اقتربت من هذا الفيلم من الجانب العاطفي أكثر ، بالرغم من أنني أفترض منطلقاً آخر تماماً. أما أنت؟ فاكتبي لي من فضلك ".

إن حديث تاركوفسكي مع المشاهدين قد نضج، وسنكون فرحين، إذا كان الكتاب الحالي بداية لأحاديث طويلة، سيكون على المخرج إجراؤها مع المشاهدين .

حـول الفـن

أولغا سوركوفا: ما هو الفن بشكل عام ؟.
لقد بدا لي من الأهمية بمكان، أن أبدأ حديثنا بهذا السؤال القديم.

قدم العالم، والذي حاول الفنانون، والباحثون في علم الجمال، وأجيال كثيرة وكثيرة من الفلاسفة الإجابة عليه. ذلك أنني اعتقد أن هذا السؤال يبدو شرعياً في كل مرة، يدور فيها الحديث عن الذاتية الفنية الجديدة، لأن أي إنسان إذ يربط مصيره بالفن، سيطرح على نفسه وباستمرار هذا السؤال، باحثاً عن إجابة له. إن أي فنان، على مدى حياته الإبداعية كلها، ومهما يكن من أمر، سيسأل نفسه مرات كثيرة، وهو يقرأ، أو يعيد قراءة زملائه، أنني في الحقيقة، بالرغم من كل شيء، أعمل، ولا أقضي الوقت بشكل فارغ أو لا معنى له. فهل أنا ضروري لأحد ما، وهل للفنان مهمة في المجتمع الإنساني؟.

وإذا أردنا أن نتصور ذاتية ملموسة إلى حد ما، لهذا الفنان أو ذاك، فلابد لنا من أن نتطرق وبشكل حتمي إلى نظرته لمعنى الفن، وإحساسه بمهامه. إننا إذ نقوم بطرح هذا التساؤل، فإن ذلك لا يتم بهدف الحصول على إجابه نهائية ومفروغ منها أبداً – فنحن لم نتكلم، ولن نتكلم عن ذلك – وإنما من أجل أن نتصور وبشكل أكمل وأوضح ما يهمنا من الفنان. حيث أننا سنبحث عن إجابة لهذا السؤال حتى هناك، حيث لا يدلي الفنان برأيه بشكل مباشر في هذا المجال، محاولاً بذلك إعادة صياغة جوابه المحتمل، محللاً خصائص إبداعه. لذلك كان من الضروري بالنسبة لي معرفة تصنيف أندريه تاركوفسكي لأولئك الذين تكلموا بهذا الخصوص في مختلف الأزمنة، ومن حين لآخر. لأن هذا الموضوع كان يظهر بصورة دائمة ومستمرة،

وبشكل مباشر أو غير مباشر، وفي أي مجال من مجالات الإبداع كما لمسنا. أضف إلى ذلك اعتقادي بأن الكثير من تأملات تاركوفسكي كان يمكن أن تبقى غير واضحة بالنسبة لي، لو لم أعرف موقفه تجاه أكثر مسائل الفن عمومية.

أندريه تاركوفسكي: إن الدور الوظيفي للفن بالنسبة لي، انطلاقاً من الأحاسيس التي تحفز على الإدراك الأعم في هذا المجال، يكمن دون شك في فكرة المعرفة، حيث يعبر عن الإنطباع المتكون بصدق، وبطريقة تخليص الروح من خلال المعاناة.

منذ تلك اللحظة، التي أكلت فيها حواء التفاحة من شجرة المعرفة، حكم على الإنسانية بالسعي اللانهائي إلى الحقيقة. لقد اكتشف آدم وحواء كما هو معلوم، وقبل أي شيء، اكتشفا أنهما عاريان. ولقد خجلا من نفسيهما، لأنهما فهما، وبدءا بمعرفة أحدهما للآخر بفرح دنيء. كانت تلك بداية الطريق الذي ليس له نهاية. ومن هنا يمكن فهم مأساة الأرواح التي خرجت للتو من حالة الجهل البشوش، والتي ألقيت في الفضاء الأرضي، تلك الأرواح المتعادية والغامضة حتى الآن. " ستحصل على الخبز بعرق جبينك ". ¹

أنتم تفهمون أن هذا في حالتنا، ليس أكثر ولا أقل من حكاية لها مغزى. غير أن الإنسان، هو تاج الطبيعة. وقد ظهر كي يتعرف عليها. وتعرف الطبيعة ذاتها بمساعدة الإنسان. إن طريق المعرفة هذا للعالم المحيط، قد اتفق على تسميته حسب السنن القديمة بالتطور، الذي يصاحبه عمليات مؤلمة للوعي الذاتي الإنساني.

أولغا سوركوفا: ظهر " سولياريس " عملياً كانعكاس لأفكار المخرج هذه. لقد تحدث عن الحتمية الجبرية لحركة الإنسان نحو المعرفة التي لا يمكن تحقيقها في معناها المطلق. لذلك فإن هذه الحركة دراماتيكية بحد ذاتها، تتفاقم في كل مرة " من خلال عملية موجعة لوعي الإنسانية الذاتي ".

ماذا يعني وعي الإنسان لذاته؟. ولماذا هو مؤلم ودراماتيكي؟. إن الأخلاقية تبدو محددة تاريخياً من جانب، في حين تظهر حالة الإنسان من جانب آخر دراماتيكية بشكل مستمر، لأن الإنسان نفسه، مجبر على أن يربط وجهاً لوجه كمونه الروحي الخاص بشكل ضروري مع تلك الأخلاقية بحدها الأقصى، كما لو أنها مثل أعلى مصنوع من قبل المجتمع. ومن الواضح في نهاية المطاف، أن الحديث يدور

عن تلك المسؤولية التي يضطر الإنسان أن يأخذها على عاتقه، بالتوافق مع الظروف التاريخية التي يقوم وجوده عليها.

أندريه تاركوفسكي: إن المسألة هي أسوأ من ذلك بكثير. فالحديث يدور عن أن الإنسان يعي نفسه والحياة في كل مرة، ودائماً. ويستطيع أن يستفيد من مجموعة المعارف المتراكمة. بيد أن التجربة الأدبية والأخلاقية للوعي الذاتي، هي هدف وحيد لحياة كل فرد، وتؤثر بشكل ذاتي ودائم بأي إنسان، حيث يتلاءم مع العالم، متعطشاً بألم للبقاء، وللإمتزاج مع مجتمع غير محدد بالنسبة له، ومع أحد المثل الذي تمت صياغته بالوعي المشترك، الذي وجد كإدراك عقلي مجرد ذي بداية محسوسة. وهكذا فإن الفن كعلم، هو عبارة عن طريقة لاستيعاب العالم بأدوات معرفية، في سياق الحركة باتجاه ما يسمى " الحقيقة المطلقة ".

بيد أن التشابه بين هذين الشكلين من أشكال تجسيد الروح الإنسانية الخلاقة، والخلاقة بالضبط ينتهي هنا. لأن الإبداع هو اكتشاف. ولكن ليس من الصدفة، أن توجد حقيقة جوالة تقول أن أي شيء هو نتاج عبقري، ولكن من الأهمية بالنسبة لنا الآن، أن نلاحظ أكثر مجالات النشاط اللاحقة، والإختلافات المبدئية، لهاتين الطريقتين في المعرفة العلمية والجمالية.

فبواسطة الفن يستحوذ الإنسان على الواقع من خلال مشاعره الذاتية. أما في العلم، فالمعرفة الإنسانية للعالم تتبدل بشكل مضطرد بمعارف جديدة عنه - إن هذا الطريق يدحض بشكل ثابت، وفي أحيان كثيرة، وخطوة بخطوة، ومن اكتشاف لاكتشاف آخر، عدداً من الحقائق الموضوعية الخاصة. أما الاكتشافات الفنية، فإنها تظهر في كل مرة، كاختراع ذاتي لهيروغليف الحقيقة المطلقة. انها تمثل كإلهام روحي، وكإدراك وجداني مرغوب فيه بحماسة من قبل الفنان، لكل قوانين العالم الذي يعيش فيه - لجماله وقباحته وإنسانيته وقسوته. إن الفنان إذ ينشىء صورة فنية، يمنح العالم اطلاقاً خاصاً وفريداً، وبمساعدة الصورة يبقى الإحساس بلا نهاية.

اولغا سوركوفا: إن ما يميز شاعرية أفلام أندريه تاركوفسكي، ومنظومته المجازيه بشكل استثنائي، هو ترافق المتضادات، وتناحرها، ووحدتها، وانعكاسها، وتأثيرها المتبادل، وأخيراً حلها، ومهادنتها في سياق جدلي متناسق بشكل كامل. وإذا أخذنا فيلمه " اندريه روبليف " مثالاً على ذلك، عندئذ نستطيع إعادة خلق مجموعة من خصائص ذلك الجو الذي تطورت فيه الأحداث.

بيد أن الجو يحوز في أفلامه على أهمية بالغة. ففي سياق تعلم استيعاب الطبيعة نفسها فقط، والتي يحل محلها كل مشهد من فيلمه، يمكن الاعتماد على الصلة مع إنتاجه (مؤلفه).

الهدوء الشامل للطبيعة الروسية مع أنهارها الجارية، وحقولها المتراصة، حيث تتراكم الأعشاب، وسهولها الشاسعة، وطحالبها، وجداول غاباتها، وأشجارها المتنوعة، ومواسم الوحول الربيعية فيها، مع العواصف الرعدية التي تعد الطبيعة بالتجديد، ومع ضبابها الرشيق، والبساط الأخضر الذي يغطي الأرض قبل أن تشرق الشمس، هنا يخطر على البال حقول الجودار العامرة، التي يثقل عليها قيظ خانق، حيث يجري دانييل وأندريه نقاشهما تحت طنين النحل المنوّم والممل، يخطر على البال رطوبة وبرودة الليل الصيفي في القرية الوثنية، ما يثير القشعريرة في نفس الإنسان، وروائح الدخان في جو صاف وبارد، حيث كيريل يكوم ويحرق الأوراق المتساقطة في الخريف المتأخر في فناء دير. غير أن هذه الاتساعات الروسية الأبدية، والخفقات الحنونة و الحزينة والعزيزة والرقيقة في فيلم أندريه تاركوفسكي عن الأسلاف، والتي تظل في ذاكرة كل إنسان روسي، ستصبح حقلاً للشتائم، والتي ستنهال منه بقوة قاسية ومخيفة. سنصل إلى مدينة فلاديمير الحارة، والمغطاة بالدخان، والممتلئة بصراخ الرعب، وصهيل الخيل، وقرقعة النار، إننا نرى الكلاب الجائعة، المستعده لتقطيع بعضها البعض من أجل قطعة من اللحم. وننظر أخيراً إلى الجيفة النتنة المكتظة بالدود – إن هذا هو ما حصل مع طائر التم على الأرض ، حيث منحنا طيرانه في السماء امكانية مراقبة وقاره المليء.. بالرشاقة والمرونة الساحرة، إننا نرى الناس وهم يستغيثون بنا من الشاشة بعيون فارغة مدماة، وهنا سنلاحظ أيضاً كيف ينسكب من جرة الميث حليب مندفع بساقية غابية سريعة الجريان، تعيد الذاكرة إلى الولادة والطفولة والحياة.

لنتذكر منازلة الأمير الروسي والخان التتري في السهل الروسي قبل حصار فلاديمير، حين اندفع أحدهما مسرعاً على حصان أدهم، أما الآخر فكان ينطلق على حصان أبيض بصورة باهرة. إن السرعة غير المكبوحة للعربة تجعلنا نستعد مسبقاً كي نتقبل جنون المعركة القادمة، عندما يصرخ الخان مضيقاً عينيه وضاحكاً: " الحق أيها الأمير " وهاهما ينطلقان جنباً إلى جنب متلازمين، ومشاركين وشريكين

ومتآمرين. لقد كانا ملزمين في هذه الحالة كما يبدو أن يجابه الواحد منهما الآخر، وأن يريا نفسيهما في وحدة غريبة مشؤومة.

إن الفيلم بمجمله، طويل وصعب، سلس وبطيىء، ويقوم على التضادات المفاجئة، والصدمات والإختلالات التراجيدية، متوصلاً في النهاية إلى إنجاز واضح و متناسب لمعاناة وإدراك الفنان.

أندريه تاركوفسكي: إن ما هو كريه موجود دائماً في الرائع، كما أن الرائع موجود في الشيء الكريه. أضف إلى أننا نجد الحياة متورطة في خمائر هذه التناقضات التي لا معنى لها – أو في هذه الوحدة المتناسقة كيفما اتفق. ويتجاور هنا كل واحد مع الآخر، وينتقل كل واحد إلى الآخر. بيد أن حياة وإبداع الفنانين العظام، هي دائماً سبيكة سحرية مدهشة، وتبدو كأنها بدايات ينفي أحدها الآخر. إن ما سميته هيروغليف " الحقيقة المطلقة " – هو صورة للعالم، والظواهر في مؤلفات الفن، وليس في الصفة الموارِبة ولكن في الصفة البشرية المكتسبة مرة واحدة وللأبد ! وإذا كانت المعرفة العلمية الباردة للعالم هي عبارة عن صعود متدرج على سلم غير منته، فإن المعرفة الفنية تشابه منظومة غير منتهية لمجالات مكتملة ومغلقة حول نفسها. إن العلم والفن يمكن أن يتمما بعضهما البعض، وأن يناقض أحدهما الآخر، ولكن لا يلغي الواحد منهما الآخر، ولا بأي شكل من الأشكال، يؤلفان مع بعضهما البعض مجالاً خاصاً ينمو ويتسع إلى اللانهاية. إن هذه القراءة الإنسانية هي شاهد ثمين بحد ذاته وأبدي على كيفية رؤية العالم من قبل هذا الفنان أو ذاك.

وفي هذا الصدد فإن الفن يؤدي دون شك خلافاً للعلم وظيفة إتصال بشكل خاص. لأن التفاهم البشري المتبادل – هو جانب من أهم جوانب الهدف النهائي للإبداع. إن مؤلفات الفن خلافاً للعلم لا ترصد أي مهام عملية من منطلق الأهمية المادية لهذه المهام. فالفن هو لغة يحاول الناس بواسطتها مرة أخرى أن ينفذ أحدهما للآخر، وأن يخبر أحدهما الآخر عن نفسه، وأن يستحوذ كل منهما على تجربة الآخر. أنا لا أستطيع حتى أن أقبل فكرة أن يتابع الفنان عمله سواء كان رساماً أم موسيقاراً، فيما لو عرف أنه الوحيد على سطح الأرض. إن الفنان يعمل على قدم وساق ليس من أجل أن يسمع صدى نفسه – حيث سيكون ذلك محزناً ويدعو لسوء الفهم. في حين أن العالم يمكن أن يتصور نفسه نظرياً على أنه يتابع التفكير بإبداع

ولو بقي وحيداً، بالرغم من أنه يفعل ذلك لتلافي وجوده المنفرد، مثل روبنسون كروزو الذي فقد أمله بالعودة إلى الناس.

إن الشاعر في لحظة الإفاضة الشعرية يعمل على تخفيف وتهدئة ما يعذب عطشه المستمر والملح لمعرفة المطلق – فالحياة قصيرة: والبشرية المصدومة تتقبل من يده وبشكر الكنوز، التي يسعى الجهلة حقيقةً وبشكلٍ حتمي إلى تحويلها كما في أحد الأساطير المعروفة إلى فحم قد التهب وأصبح هامداً.

سيكون سعيداً من يزور هذا العالم في دقائقه المهلكة والحتمية. " السعادة " و"الدقائق المهلكة " تبدو وكأنها مفاهيم ينفي أحدهما الآخر، إلا أنهما يرتبطان بشكل قانوني عند تيوتشيف. وبالطبع فإن توافقهما يشير إلى كل ذلك العطش للإمتلاك اللحظي للحقيقة. إن كل التناقضات تجتهد وتبرز في دقائق الهلاك بأقصى ما يمكن من الجلاء والوضوح، كاشفة عن محتواها – وعندئذ ستصبح الحقيقة قريبة جداً من السعادة.إن الفن – هو الأرضية الفلسفية التي تعطي للميت السلطة على اللانهاية. أضف إلى أن طريق استحواذه ليس جزءاً من الحقيقة، كما في العلم، ولكنه يكمن في كماله وحقيقته مباشرة. فإذا كانت الحقيقة العلمية باردة في حد ذاتها، وخارج إطار الأخلاقية، وغير مبالية وغير إنسانية، فإن الصورة الفنية تجعل حتماً من المصير الإنساني عويلاً صامتاً من المعاناة والفرح...

إن العلم والفن... يفترضان حالات مختلفة للنفس الإنسانية المخلوقة من قبلهما. حيث تبنى منظومة المعرفة في الفن على البداهة. وعلى الإيمان بوجود أحد الحقائق المنتهية فقط (حتى وإن كانت غير قابلة للتحقيق في الممارسة)، أحد الحقائق عن العالم والإنسان، والإحساس البديهي بها من قبل الفنان، إن كل ذلك يعطي الصور التي صنعها انسجاماً وتوازناً داخلياً. أما التفكير العلمي فيقوم على شيء آخر – يقوم على قدرة العقل على أن يطلق بشكل وقتي الحلقات المنطقية، موحداً بلحظات خاطفة ما هو غير قابل للتوحد منطقياً.

بيد أن جواز المرور هذا يجب أن يستعاد من خلال النقاش التحليلي. وهكذا فإن البداهة في العلم في لحظة الإفاضة تغير المنطق.

في حين أن البداهة في الفن هي كما في الفلسفة وفي الدين موازية للإعتقاد والإيمان. إنها حالة الروح وليست طريقة في التفكير. العلم تجريبي، أما ما يحرك

الفن فهو الإلهام والإفاضة الفجائية – عندما تسقط الغشاوة عن العين. إن طريقة إدراك الصورة المخلوقة، والتي هي قريبة من الإيمان في الفكرة الدينية تتطابق مع طبيعة وعي الصورة الفنية وكصدى لها. فالسعي إلى الحقيقة وإلى ما هو رائع، والاستعداد للاستيعاب والايمان – هي شروط ضرورية كي تملك امكانية الاستمتاع بالفن. ولكن كم من الصعوبات تكمن في تلك العملية. لذا يجب الدراسة والاستعداد لذلك، ويجب التضحية بالكثير. وهنا من الضروري كما في الايمان بالله وجود تكوين خاص للروح، ولوظيفتها الحيوية النشطة، ولفعاليتها الخاصة. هل تذكرون حديث ستافروجين مع شاتوفي؟.

– أنا أريد أن أعرف فقط، هل تؤمنون أنتم أنفسكم بالله أم لا تؤمنون.

– نظر نيكولاي فسيفولودوفيتش إليه بقسوة.

– أنا اؤمن بروسيا، أنا اؤمن بالكنيسة الارثوذكسية. أنا اؤمن بجسد المسيح، أنا اؤمن بأن القيامة الجديدة ستقوم في روسيا، أنا اؤمن – هكذا همس من شدة التأثر لشاتوف.

– ولكن ألا تؤمن بالله، بالله؟. أنا... سأؤمن بالله.

أي تستّر رائع عن أعين ذلك الذي لا يرغب بالحقيقة، المجافية والمعادية له. إن هذه الفكرة تضع أحياناً المسألة كخيار بسيط بين " الإعجاب وعدم الإعجاب " ولكن مهما يكن ذلك المقياس فإنه يستند إلى تحفة فنية تدرك فيها الحقيقة، والتي يمكن أن تكون ببساطة صعبة المنال بالنسبة للمتلقي.

الحقيقة – ما هي الحقيقة؟

إن أخطر شيء يحدث في زمننا – هو هدم التفكير من أجل فهم ما هو رائع في وعي الإنسان البسيط. إن الثقافة ذات الإستهلاك الواسع كبديل مشوه عن الفن والجمال، ما هي إلا عواطف تفسد الروح وتقضي على إمكانية إدراك ما هو حقيقي، إدراك الحقيقة الرائعة. يجب على الفنان أن يحس في نفسه بنداء الحقيقة ومحتواها الخلاق والمنظم. وعندها فقط يكون الفنان قادراً على إيصال إيمانه للآخرين. فإذا لم يكن لدى الفنان مثل ذلك الإيمان، فهو سيشبه عند ذلك رساماً ولد أعمى. فالفنان لايبحث عن الموضوع – إنه يشعر بالحاجة كي يدلي برأيه بأي شكل من الأشكال، إنه يبحث عن طريق كي يدلي برأيه في تلك اللحظة التي تنضج

عندها الفكرة لديه طالبةً التعبير المناسب لها. إنها تشبه عملية ولادة، وبعبارة أخرى يجري الحديث هنا عن الفنان الذي يكسب رزقه في الحياة مرفهاً عن الجمهور. ليس لدى الشاعر ما يفخر به - إنه ليس سيد الموقف،إنه الخادم. والإبداع بالنسبة له - هو الشكل الممكن الوحيد لوجوده. وهو سلوك مستمر لا يستطيع تغييره. إن الضرورة في مثل تلك الأنواع من الأعمال يمكن أن يمليها الإيمان بالمثل فقط - وهذا الإيمان يوطد كل منظومة صوره. ولكن ما هي منظومة الإفاضة بالنسبة للإنسان إن لم تكن شعوراً خاطفاً بالحقيقة؟. الحقيقة المضيئة والمنادية. وإذا كانت فكرة الحقيقة الدينية بالنسبة للإنسان تكمن في الأمل، فإن الفلسفة تبحث عن الحقيقة في صياغة معنى النشاط الإنساني، أثناء بحثها عن معنى الوجود (حتى عندما تعلن عن سخافته - فهي ببساطة تكون قد فشلت في كشف هذا المعنى)، في حين أن وظيفة الفن هي من نوع خاص آخر يختلف تماماً.

إن معنى الفن من وجهة نظر عملية لا يكمن مطلقاً في التأثير على الأفكار وإلهامها، أو في أن يكون مثالاً. إنما تكمن وظيفته في هدفه. وهو تهيئة الإنسان لتقبل الحقيقة، وفي حراثة وتحسين روحه وجعلها قادرة على التقدم نحو الخير.

أليست كبيره هذه المهمة " الدقيقة "؟ أليست ذات شأن تلك المهمات المحلية كلياً التي توضع أمام الفن من وقت لآخر والتي تتغير باستمرار؟. إن مثل هذا المدخل إلى الفن مبتذل تماماً على ما أعتقد، ويمليه الإدراك العملي البحت، والذي لا يجمعه مع الفن أية علاقة مباشرة.

إن الإنسان إذ يحتك بالروائع الفنية يبدأ بالإحساس بذلك النداء الذي يقود الفنان كذلك عند خلقه تحفته. وعندئذ، وعندما تظهر صلة الإنتاج الفني مع جمهوره، نحس بهزة روحية مطهرة وكبيرة - حيث تتم في تلك اللحظات عملية اكتشاف أفضل جوانب وإمكانيات روحنا من ناحية، وإظهار التوق إلى التحرر من ناحية أخرى، إننا سنعلم ونكتشف ذاتنا لأجل ذاتنا في سياق إمكاناتنا التي لا قرار لها، وفي عمق مشاعرنا.

إن عملية البحث عن معنى الوجود الإنساني المثالي في عمقه هي غير نهائية... وفي نهاية المطاف، وإذ نعود إلى معضلة " العلم - الفن " فإن الوعي الإنساني يحول كتلة التحف المتراكمة إلى صورة انفعالية معممة عن الواقع. هذه

الفكرة تتأكد على امتداد وجود الإنسانية بأن التحفة الحقيقية التي ولدت ولنقل في القرن العاشر ليست قادرة رغم أهميتها وجدارتها أن تتنافس بالمعنى الجمالي مع التحفة المولودة ولنفترض في القرن العشرين. لأن هذه الأحكام الكاملة والمنجزة بالمعنى المطلق حول الواقع، تحدد قيمتها بالتعبير الكامل فيها عن الذاتيه الإنسانية.

اولغا سوركوفا: ولكن ماهو مقياسك في تعريف اللوحة الحقيقية؟ هل تقرون بوجود مقياس موضوعي لتعريفها؟.

وهل يمكن أن تكون الشهرة أحياناً أو الصدفة مقياساً لتحديد جدارة هذه التحفة أو تلك؟.

أندريه تاركوفسكي: إن قيمة مؤلفات الفن يجب كما يبدو لي أن تحدد من خلال التطابق مع الواقع، ومن خلال إقامة الصلات مع المجتمع. ولكن التعقيد يتلخص في فهم التحفة حسب كلام غوته، مثل الصعوبة في خلقها. أضف إلى ذلك أنه لا أحد يستطيع أن يدعي بموضوعية تقييمه لوجهة نظره، تبرز إحدى الحقائق الموضوعية نسبياً فقط من خلال تنوع تفسيراتها الذاتية.

وفي كل الأحوال فإن استجلاء الحركة والقانونية لدى ولادة التحفة مع أي نظرة موضوعية غير ممكن، إن الباحث يتوجه كقاعدة إلى هذه الأمثلة أو تلك والمأخوذة من مجال الفن، أو على الأصح من أجل تأكيد موقعه الخاص تجاه مسألة ما. وهكذا يحقق بشكل حتمي جهوداً إرادية (كي لا نقول قسرية) مقيماً المادة بالإرتباط بمسألته الذاتية – إن الشيء الوحيد والمؤكد – هو الإرتباط بين التحفة والصدق. إنك لا تجد الألماس في التربة السوداء. يتوجب عليك التفتيش عنه بجانب البراكين..والفن لا يمكن أن يكون طريقة للتقارب مع الرائع فقط – إنه شكل وجود هذا الرائع، لذلك لا يمكن أن يوجد الرائع بشكل متساو مع الصدق تقريباً.

إن الرائع هو مؤلفات الفن، الذي لا يمكن تجزئته إلى أية نزعة دون أن يلحق ذلك ضرراً على وحدته، إن من غير الممكن في التحفة أن تفضل عنصر على آخر، أما بالنسبة لمبدعها فلا يمكن مسكه بيده كي تصيغ له مهمته وهدفه النهائي. اعذروني لهذا المثال، ولكن هاهما انكلز واوفيدي يكتبان: " إن الفن يتلخص في أن لا يكون واضحاً " (اوفيدي) " بمقدار ما تكون نظرات المؤلف خفيه بمقدار ما يكون ذلك أفضل بالنسبة لمؤلف الفن " (انكلز).

إن الإنتاج الفني الحقيقي يعيش ويتطور كما يعيش ويتطور الجسم الطبيعي عبر نضال الأضداد. وتتشابك الأضداد مع بعضها البعض، أما الفكرة فإنها تسعى إلى اللانهاية. إن نزعة إنتاج الفن الحقيقي تختفي وراء التوازن الذي يؤلف بداياته المتضادة. ويبدو عندئذ " الإنتصار " النهائي على نتاج الفن، حتى وإن كان على شكل تفسير للفكرة، غير ممكن. وهاهو غوته يلاحظ أنه " بقدر ما يكون العمل الفني ممتنعاً بالنسبة للعقل، بقدر ما يكون أرقى ".

إن التحفة – هي واحدة من الفضاءات المغلقة والتي تتبرد حتى التحول إلى جليد، ولا تتسخن أكثر من اللازم. ويكمن الشيء الرائع في توازن الأجزاء كلها، وليس جزءاً من تلك الأجزاء والذي لا يمكن أن يكون ملموساً أكثر من الأجزاء الأخرى، وهذا ما يمكن أن يحدث تماماً، حيث أن ما هو حقيقي لا يتبين مباشرة، ويفضل عليه ما هو مفهوم ومن الدرجة الثانية.

وبمقدار ما يكون الخلق مكتملاً بمقدار ما يكون ارتباط نتاجات هذا الخلق أكثر تحديداً. وبعباره أخرى تصبح الارتباطات لا تعد ولا تحصى، لدرجة أنها تضيع في اللانهاية. إن هذه الصورة للواقع – هي عمل يد العبقرية. وعندئذ سنكرر ذلك مرة ثانية، وسيكون من الصعب حتى الفهم، كما هو من الصعب الخلق. لأن كلية اللوحة رمزية كما هي كلية الصورة الفنية.

إن رأي فياتشيسلاف ايفانوف بهذا المجال عن خصائص الصورة معبر للغاية: فالرمز يكون رمزاً حقيقياً فقط عندما لا ينضب، وعندما يكون محدداً في معناه، وعندما يتفوه بالحقيقة وبلغته الإيحائيه الخفية (المقدسة والسحريه). إنه كثير الرؤوس، كثير الأفكار وقائم دائماً في أغواره العميقه. إنه تشكيل عضوي مثل الكريستال... حتى أنه أحد العناصر الأساسيه للوجود، ويختلف عن التركيب المجازي المعقد والمحول والمقارن للأمثوله. الرموز لا توصف ولا تشرح ونحن عاجزون أمام معانيها الكلية.

إن الصدفة في تحديد دلالة هذه الظواهر أو تلك في الفن ليست فقط ممكنة، ولكنها شرعية تماماً. فلماذا نقاد الفن إذ يبرزون جدارة أحد المؤلفات الفنية لا يعيرون اهتماماً للمؤلفات الأخرى الأكثر جدارة. إن هذا غير مفهوم ببساطة بالنسبة لي.

وإذا استفدنا من الأمثلة في تاريخ فن الرسم، وبشكل خاص تاريخ الفن في عصر النهضة في ايطاليا، عندئذ نرى أن الكثير من التقييمات المقبولة الآن قادرة على إثارة الحيرة والارتباك، لم يكتب البعض عن رافائيل فحسب، وإنما كتب عن " عذراء سكستينا "، وبالتالي... يمكن اعتبار أن فكر الإنسان الذي يعبر في نهاية المطاف عن ذاتيته، فكر الإنسان الذي يكتشف العالم والإله في نفسه وحول نفسه بعد الركوع خلال قرون أمام رب القرون الوسطى، وتلك النظرة الهادفة والساعية إلى تغيير القوى الأخلاقيه للإنسان، إن كل ذلك لا يمكن أن يكون مجسداً بشكل منطقي في لوحة ذلك العبقري من مدينة أوربينو. لنفترض من جانب أن الأمر هو كذلك. لأن القديسة ماريا هي مواطنة عادية في تصور الرسام، حيث ُالحالة النفسية التي تنعكس على اللوحة هي شخصية إنسانية تماماً: إنها خائفة على مصير ابنها الذي يضحي في سبيل الناس، وليكن حتى في سبيل خلاصهم، يضحي في النضال ضد الإغراءات والوساوس.

إن كل ذلك بالواقع واضح وموصف في اللوحة. وتقرأ فكرة الرسام بشكل محدد وجلي، بيد أن هذا التحديد لا يرضي البته. إنه يستفز بكلمات معسولة التحيز المجازي للمؤلف، ملبياً بذلك الشكل على حساب نوعية اللوحات بشكل كامل. إن الرسام يكثف الإرادة لشرح فكرة عمله ونزعتها، ويدفع ثمن ذلك هشاشة الرسم وفقره.

أنا أتكلم هنا عن الإرادة والحيوية وقانون التوتر في التصوير، شريطة أن يكون هذا القانون موحداً وجامعاً. ويظهر عظيماً في الحقيقة مقابل هذا معاصر رافاييل إبن مدينه فينسيا كارباتشو. إنه يقدم في إبداعه حلاً للمسائل الأخلاقية التي ظهرت أمام الناس في عصر النهضة، والتي طغى عليها بشكل ساطع الواقع المادي. لقد تصدى كارباتشو بالضبط لهذا الأمر بشجاعة وجدارة. فهو لم يقع في التطرف العاطفي، واستطاع إخفاء حماسه وخفقان فرحه تجاه الإنعتاق العام.

أما لوحة " عذراء سيكستينا " فتفوح منها رائحة المواعظ والإختلاقات.

اولغا سوركوفا: أريد أن أعير انتباه القارىء لأمر يثير الفضول من وجهة نظري. فمنذ أكثر من عشر سنوات، وبعد الانتهاء من العمل على فيلم " طفولة ايفان " كتب تاركوفسكي في كراسه " عندما ينتهي الفيلم ": " التحفة تولد عن طريق

سعي الفنان للتعبير عن المثل الأخلاقية، حيث تظهر تصوراته وأحاسيسه في ضوئها. فإذا كان يحب الحياة، ويعاني من الحاجة لمعرفتها وتغييرها ومساعدتها كي تصبح رائعة، وبكلمة أخرى إذا كان الفنان يسعى ليساعد على رفع قيمة الحياة، فعندئذ لايوجد خطر في أن يمر تصوير الواقع عبر مصفاة التصورات الذاتية والحالة الروحية للمؤلف، لأن نتائج عمله تؤثر من الداخل وبشكل ايجابي على الفن المشحون الذي يسحرنا، وذلك من خلال انسجام المشاعر والأفكار مع النبالة والتبصر. وهكذا هي لوحة (داوود) لميكل انجلو و " الأرض " لدوفجينكو و " الحرب والسلم " لتولوستوي و " عذراء سيكستينا " لرافائيل " ونيران المدينة الكبيرة " لتشابلن و " الثالوث " لروبليف.

أعتقد أنه من الضروري الإشارة ربما إلى التناقض الجلي بين ما قاله تاركوفسكي سابقاً وما يقوله الآن. ومن غير الصعب إدراك تناقضاته. أنا أتذكر كيف غضب الكثير عندما صرح بعد انتهاء العمل في فيلم " أندريه روبليف " في مجلة السينما الواسعة الانتشار حول أن " طفولة ايفان " هو أحد تلك الأفلام التي ابتكرت في البيت السينمائي " فغيك " ولذلك فهو لا يميل كثيراً لإعادة تقييم عمله. حينذاك نهض الجميع وبود للدفاع عن " طفولة ايفان " منقذين الطفل من الأب " الذي يأكل أطفاله "... ولدى ذلك كان من غير الممكن التصديق في أن أكثر المدافعين عن " طفولة ايفان " تحمساً، أصبحوا من اولئك الذين لم يقبلوا بلعبة المخرج منذ فترة قريبة بشكل قطعي.وليس صدفة كما أظن أنه في تناقضات تاركوفسكي وفي وجهة نظر المتحمسين، كان فيلمه عميقاً من حيث معانيه الداخليه.

وها نحن قد تكلمنا عن عنصر الصدفة في بعض وجهات النظر المتأصلة، وفي بعض التقييمات التي تصبح راسخة تدريجياً.

إن تاركوفسكي كما أتصور قد تكلم بشكل عادل حول أن أي معالجة للإنتاج الفني لا يمكن أن تكون بمعزل عن اتجاهات محددة في المعالجة، وفي الإحساس بالعالم، وفي التصور العام للعمليات الجارية، بحيث أننا لا نستطيع أن نخرج من هذا النصيب الاختياري الذي يحكمنا أو ذاك. ولكن أريد أن أتابع هذه الفكره. وبالتالي لا يمكن أن لا يكون الوعي الفني انتقائياً في ذوقه المتحيزّ. وحتى تطور ذلك الوعي يحدث حسب قوانينه الخاصة، كما لو أنه محدد سلفاً، ويميز بشكل عضوي هذه الذاتية أو تلك.

لذلك فإن الفنان إذ يعبرّ أحيانا عن تضاد الأفكار، يستطيع على أقل تقدير أن يعتمد على موضوعية احكامه – بيد أن حكمه بالضبط يمكن أن يكون غير شيق بشكل غير عادي، وقبل كل شيء من وجهة نظر تشخيص ذاتيته الخاصة وطريقته الإبداعية. يمكن القول على سبيل المثال وبثقه أن من بدؤوا الدفاع عن الفيلم ضد مؤلفه (بالطبع ليس بحاجة إلى أي دفاع) لم يعيروا أي انتباه للأمر الرئيسي – لخط المصير الإبداعي للمخرج ولآرائه اللاحقة. لم يعيروا الانتباه بموضوعية وكلياً لذلك، وكان أقل ما يشغلهم أو يهتمون به هو المصير الإبداعي. لأنه كان يثير الهيجان لديهم منذ العمل الأول.

غير أن هذه الآراء كانت معروفة في تطور النظرية الخاصة لأندريه تاركوفسكي تجاه الفن السينمائي، إنني مندهشة من تناقضات أندريه تاركوفسكي منذ زمن طويل، وفي كل مرة أقتنع أنها شرعية. أو بشكل أدق أسعى في كل مرة كي أدرك من أجل نفسي شرعية التغير في تقييم الأحكام بالنسبة لهذا الفنان في عجلة الحركة العامة لنظراته، واليوم ننهال أنا وهو وبشكل ودي على غودار لأنه حريص على الإعلان، وصخاب وغير عميق. ولكن أندريه تاركوفسكي يصرح لي بعد عدة أيام "هل تذهبين لمشاهدة " الجندي الصغير "؟ شاهديه حتماً – إنه فيلم رائع " أنا لم أندهش من ذلك، ولكنني أصغي إليه محاولة فهم كيف وبأية نوعية استطاع هذا الفيلم اليوم بالضبط أن يجذب تاركوفسكي. أما الاخر فكيف استطاع أن يثير لديه اضطراباً جامحاً، وبأية مناسبة؟. ولماذا؟. ويظهر التفسير دائماً مرتبطاً بعمله، ويمكن أن يكون مرتبطاً حتى مع تصوره اليومي. إن آراءه شيقة بشكل خارق للعادة، وتستحق الإعتبار، وقبل كل شيء، ارتباط أرائه بشكل عضوي ومتبادل مع موقفه الفني، ولا يهم أن تكون آراءه غداً مدرجة في جميع الكتب الدراسية. لأن الكتب الدراسية يكتبها نوع آخر من الناس مختلف عنه تماماً.

وهكذا، وبمناسبة اختلاف القراءات تجاه " عذراء سكستينا "، فإن كل جمالية تاركوفسكي في الواقع، بدءاً من " طفولة ايفان " إلى " أندريه روبليف " تتعرض بشكل محسوس، ولدرجة كبيرة وملموسة، وأحيانا لتغير جذري، بحيث كان من الطبيعي أن يحدث إعادة تقييم للكثير جداً من المؤلفات التي كانت محبوبة جداً منه سابقاً. لماذا بدأ يثيره التحيز في " عذراء سكستينا "؟. لأنه بدأ كما يبدو بالخروج

بعد " طفولة ايفان " وإلى الأبد من المجازية ومن التباين الخارجي الحاد المشار إليه، ومن التعليقات المباشرة للمؤلفين على اللقطة. حيث تتحرك الرواية في "أندريه روبليف " دون مبالاة وبموضوعية، كما لو أنها متحررة من سيطرة رغبة المؤلف. إن مثل تلك المواضيع المركبة، والتي جعلت المهمة النهائية للمخرج معقدة جداً - كانت بحاجة إلى فكرته المتكونة حول المادة المصورة.

لقد أراد أن ينقل للمشاهد ليس فقط نظرته للأشياء... بل وأن يقترح عليه التفكير بالحياة " على قدم المساواة ". اقترح عليه أن يعيش كل ما عاشه بطل الشاشة، كي يجدا بشكل مشترك، ومع بعضهما البعض الحقيقة المعذبة.

لذلك كان من الطبيعي حقاً أن يفضل في تلك اللحظة كارباتشو على رافائيل. غير أنه أمام كل هذا التنوع في فيلمي تاركوفسكي هذين. بقي مخلصاً لنفسه في الأمر الرئيسي - في فهم الفكرة الجذرية للإبداع الفني. إنه يتكلم عندئذ كما يشهد على ذلك الدليل المقدم لنا حول ضرورة أن يتم التعبير في الفن عن المثال الأخلاقي، وأن يقدم للمشاهد الأحاسيس بندائه السامي.

أندريه تاركوفسكي: لقد كتب غوغول إلى جوكوفسكي في كانون الثاني عام ١٨٤٨: "... ليست قضيتي أن أعطي مواعظ. إن الفن حتى بدون ذلك يكون وعظاً. إن قضيتي هي التحدث بصورة حية وليس باستدلالات عقليه.. يجب علي أن أقدم الحياة مواجهةً، وليس أن أفسرها ". كم هذا صحيح. وبعبارة أخرى فإن الفنان مضطر على إجبار المشاهد على استيعاب الفكره فقط. ولكن من قال أن الفنان أذكى من المشاهد الذي يجلس في الصالة، ومن القارىء الذي يمسك بكتاب مفتوح، ومن هاوي المسرح الجالس في صالة المشاهدين. إن الشاعر يفكر ببساطة بصورٍ ما ويستطيع بالتالي أن يعبر عن أفكاره على خلاف الجمهور. إن الفن لا يستطيع بشكل عام أن يعلم أحداً أي شيء - وإلا لكان من الممكن للإنسانية خلال ٤ آلاف سنة أن تتعلم شيئاً ما مع ذلك. ولكنا أصبحنا جميعاً ملائكة لو كنا قادرين ليس على الإنصات فقط، بل وعلى امتلاك تجربة الفن في حياتنا الإعتيادية، وتجربة أفضل أناس العصر. كلا، إن الفن قادر على إعداد الروح الإنسانية فقط لاستيعاب الخير، هازاً إياها بشده. حيث أنه من المستحيل أن تعلم الإنسان كيف يكون خيراً. إنها سخافة - فالخير يمكن أن يسعى للتثقيف. يمكنه أن يقدم الغذاء والباعث والحجة

للمعاناة الروحية فقط، أما أن يعلمنا الإخلاص على نمط تاتيانا الإيجابي فإن ذلك ضرب من المستحيل ومع ذلك فمن جديد فينيسيا عصر النهضة... إن المؤلفات المتعددة الأشكال لكارباتشو تدهش بجمالها السحري. ويوجد معنى للمخاطرة والقول بجمال الفكرة. وإذ تقف أمام هذه الأعمال، فإنك تشعر باضطراب تجاه الوعد بتفسير ما لا يفسر، وأن فهم ما يخلقه هذا المجال النفسي غير ممكن في بعض الأحيان.

وسيمضي ربما عدد غير قليل من الساعات، قبل أن تبدأ بالإحساس بمبدأ تناسق صور كارباتشو.ولكن إذا فهمت الجوهر في نهاية المطاف، فإنك ستبقى إلى الأبد تحت سحر الجمال، وتحت طغيان المشاعر المؤثرة عليك.

إن مبدأه بسيط بشكلٍ خارقٍ للعادة، ويعبر بالمعنى السامي للكلمة عن المحتوى الديمقراطي لفن عصر النهضة، وبدرجةٍ أكبر بكثير من رافائيل حسب رأيي. حيث تكمن المسألة في أن مركز التصاميم المتعددة لكارباتشو هو عباره عن كل شخص من شخصياته. وإذا أعرنا انتباهك إلى أي شكل من أشكاله، فإنك تفهم مباشره أن ما تبقى هو وسط فقط، ومجموعة ظروف محيطة، مستنتجة كقاعدة لهذه الشخصية العرضية. الدائرة تغلق، ورغبة التأمل في تحف كارباتشو تتدفق دون إرادة في مجرى منطق المشاعر المحسوب من قبل الفنان، والمتجولَ من واحد لآخر كأنه ضائع في جمهرة من الرؤوس.

اولغا سوركوفا: هاهو أمامكم تفسير لا نحياز تاركوفسكي لكارباتشو بدءاً من " أندريه روبليف "...ومن المفيد التذكير أن مؤلف " أندريه روبليف " قد تم بناؤه بشكل حرفي، وعلى نفس المبدأ. حيث لا يوجد في الفيلم بطل بالمفهوم الاعتيادي لهذه الكلمة، يقف في مركز الرواية، وتصطف حوله كل التصادمات الدرامية، المدعوة للمساعدة في ابراز وتدعيم الطابع المدروس. إن المخرج يستحضر على الشاشة التيار الاعتيادي للحياة كما يقال، والذي ظهرت فيه شخصيات الفيلم. لم يكن هؤلاء ابطالاً بالمفهوم العادي لهذه الكلمة. ولم يقف حتى أندريه روبليف دائماً في مركز اهتمام المؤلف. بل على العكس، كان يختفي في الجمهور متنازلاً عن مكانه لشخصيات أخرى. لأن المؤلف أراد إجبارنا على الشعور بانفسنا كمشاركين باحداث عصر روبليف، كي نعيش تماماً وبشكل مباشر

تلك الحياة، التي كانت معدة للفنان الروسي العظيم، كي نكون في زمنه، وبعد ذلك كي نقترب معه لإزاحة القناع عن العين بشكل كلي.

أندريه تاركوفسكي: ليس لدي هدف إقناع القارىء بأفضلية نظرتي، والإيحاء له كي يتعلم من كارباتشو، ومقارنته مع رافائيل. إنني أريد بجلاء أن أظهر التحيز الحتمي للفن أمام الشخص الذي يحتضن فكرته.

بالطبع إن أي فن ذو نزعة متحيزة وحتى الأسلوب متحيز أيضاً. ولكن يمكن التعبير عن هذه النزعة أو تلك بشكل مغاير بالنسبة لمختلف الناس، لأن لكل إنسان طريقة مختلفة في التعبير، كما بدت طريقة كارباتشو قريبة مني اليوم خلافاً لطريقة رافائيل ولوحته " عذراء سكستينا " سيئة الصيت.

بيد أن أي تعبير مستقل للنزعة هو كرامة غالية الثمن للكثير من أجزاء الموزاييك التي تتكون في العلاقات العامة للإبداع الإنساني تجاه الواقع. غير أن أكثر ما يجذب الفكرة المعبر عنها في الفن، وسنعيد ذلك أكثر من مرة، ليس المباشرة، وإنما عدم المباشرة. وكان ماركس قد كتب في وقته أن النزعة في الفن ضرورية لستر لولب المقعد كي لا يبرز.

إنني أتوجه بأفكاري الآن إلى أحد أكثر السينمائيين قرباً مني، إلى لويس بونويل لطلب المساعدة... إن أفلامه كانت دائماً تنفذ بحماسة مضادة للالتزام. إنه يعبر عن سخطه العنيف والصارم والذي لايهادن قبل كل شيء في النسيج الشعوري للفيلم المشحون بالانفعال. إنه غير محسوب، وليس افتراضياً، وليس مصاغاً بشكل عقلي. إن بونويل مرهف بشكل كاف كي لا يقع في الحماسة السياسية التي هي دائماً كاذبة، والتي تجد تعبيراً مباشراً في مؤلفات الفن. بالرغم من أن الشحنه السياسيه والاجتماعية لأفلامه من حيث المحتوى تكفي للكثير من المخرجين من الدرجة الأدنى. إنه يفهم كحامل للوعي الشاعري بشكل جيد جداً، وقبل كل شيء، أن البنية الجمالية لا تحتاج إلى إعلانات، وأن الفن قوي بالنسبة للآخرين بقدرته على الإقناع، أي بحيويته الفريدة، والتي تكلم عنها غوغول في الرسالة المذكورة أعلاه.

إن إبداع بونويل يأخذ مكاناً في الثقافة الإسبانية الكلاسيكيه. حيث أنه ليس بمقدورنا أن نتصوره معزولاً وبلا روابط ملهمة مع سيرفانتس وايل غريكو ولوركا

وبيكاسو وسلفادور دالي وآرابال. إن إبداع هؤلاء مليء بالتوق والسخط والتوتر والاستنكار – كل ذلك هو وليد الحب العميق تجاه الوطن من جهة، والكره الذي يفور فيهم تجاه الرسوم التخطيطية الجامدة، والإستدرار القاسي والبارد للأدمغة من جهة ثانية. إن كل ما هو محروم من المشاركة الإنسانية الحية، ومن الشرارة الإلهية والمعاناة الاعتيادية التي استوعبت في داخلها خلال قرون الأرض الإسبانية القائظة، المليئة بالصخور. يبقى خارج حقل نظرهم المشبع بالكراهية والاحتقار.

اولغا سوركوفا: إن تاركوفسكي يحس مأساة اسبانيا، ومأساة العنف الفاشي في هذا البلد كشيء قريب يحذر كل إنسان شريف على الأرض. إنه يدخل في "المرآة" الأحداث الإسبانية التي تبدأ في سياق العمل كله باستيعاب المادة المعاشة من قبل المؤلف شخصياً.

إن خطوات التاريخ، وخطوات بعض الشخصيات الإنسانية تكرر بعضها البعض في فيلم تاركوفسكي... وتقرن تجربة الإنسان بتجربة الإنسانية، وتتشابك فيها. حيث تتركز تجربة الإنسانية وتحفظ في الفن، وفي الكتب المكدسة في الفيلم على شرفة المنزل الصيفي في بيريد يلكين، وفي الكتب القديمة الرائعة التي تقلب صفحاتها يدي طفل هو المؤلف بطل الفيلم... ينظر الناس إلى بعضهم البعض مترابطين ومتشابكين وغير منعزلين وغير عرضيين في هذا العالم. ولذلك هم مسؤولون عن كل ما يجري فيه

وليس صدفة أن تندرج الأحداث الإسبانية بالضبط في عمل المخرج هذا – أن مصير اسبانيا كان دائماً يجد صدى لديه، المشاهد التسجيلية في أيام تحطيم الجمهوريين. عائلات المقاتلين توجه أطفالها إلى الإتحاد السوفييتي... متى سيرون بعضهم البعض، وهل سيرون بعضهم في المستقبل؟. إن التاريخ قد أجاب عن مصير كل عائلة وحدد مأساتها، ومأساة كل فرد على حدة، وكل الناس مجتمعين. أما الآن فإن إيمانهم وأملهم يتجهان إلى البلد، حيث يعاد خلق الصورة في الفيلم عبر التوصيل المونتاجي مع الأحداث التاريخية لأول طيران سوفييتي في طبقات الجو العليا، منطاد عملاق ضخم يتأرجح بثقل وبلا رشاقه، وكأنه يفارق بصعوبة الأرض... شيء ما يلوح حول العينين، ويزدحم، أناس قلقون ومتحمسون... أما في السماء فهناك كرات صغيرة طائرة " تقوم بخدمة شيء ضخم قبل الطيران، مع

مقاعد مثبته فيه ومشابهة لأراجيح الأطفال، مع أول ملاحي المناطيد السوفييت بأرجلهم التي تتحرك في الهواء، متفاخرين لمعرفتهم بالأهمية الإحتفالية الخارقة للعادة لهذه اللحظة.

إن الأطفال الإسبانيين الذين ترعرعوا، والذين سنشاهدهم في الفيلم، والذين وجدوا لدينا بيتهم الجديد، ووجدوا لأنفسهم أزواجاً وزوجات روس، والذين قد أنجبوا الآن أطفالا روس ايضاً - يحلمون مع ذلك في الليالي ببلادهم اسبانيا المريرة والرائعة. إن كل هذا العمق الذي لا ينمحي يستدعي بشكل رمزي كلمة " الأم "، ويعنى هذا بالنسبة لكل إنسان شيء ما لا يوجد أكبر منه - هو بيته ووطنه وجذوره

يقدم تاركوفسكي في سياق فيلم " المرآة " كله علاقة معاكسة - إنه يريد أن يدرك الجميع في باراميتر التاريخ كم يشكل الفراق مع الوطن مأساة إنسانية هائلة. يجب على كل إنسان أن ينظر إلى نفسه، وإلى واجبه الشخصي، ومسئوليته الشخصية بجدية من أجل الألم على فقدان الأمهات، أمهاتنا، ومن أجل المعاناة التي حملناها لهن، وبالتالي كي تكون درساً عميقاً لمعاناتنا الخاصة.

أندريه تاركوفسكي: لقد جعل الإخلاص لنداءات الوطن من هؤلاء الإسبانيين عظماء. وليس صدفة أن الحماسة الشديدة والمتمردة لمناظر إيلغريك، والتحمس لشخصياته، وحركته التناسبيه المتمدده، والبرودة الضارة لتفاعل الألوان، والتي لا يتصف بها زمنه والقريبين منه، وبالاحرى بالنسبة لخبراء التصوير المعاصرين، حتى أنهم خلقوا أسطورة حول عدم التطابق الذين زعموا فيه أن الفنان عانى منه، والذين فسروه كنزعة نحو تشويه التناسب بين المواد والفضاء. ولكن ذلك كان تفسيراً بسيطاً بشكل كبير.

إن دون كيشوت سيرفانتس أصبح رمزاً للشهامة، والإخلاص والطيبة المنزهة، أما سانشوبانشا خادمه فهو الفكر السديد والتعقل. أما سيرفانتس نفسه فقد ظهر أكثر إخلاصاً لبطله من دولتسينته تلك. فهو إذ يقبع في السجن في غيظ شديد أثاره نصاب أصدر بشكل غير شرعي القسم الثاني من مغامرة دون كيشوت، ووجه إهانة لأكثر العلاقات نقاءً وصدقاً بين المؤلف ووليده، يكتب النصف الثاني الخاص بالرواية، مهلكاً في نهايتها بطله، الذي لم يستطع أحد أن يتطاول على الذاكرة المقدسة لصورة الفارس الحزين.

إن غويا يقف ضد فقر الدم القاسي للسلطة الملكية، ويثور في الوقت نفسه على ديوان التفتيش، حيث ستصبح فظائعه تجسيداً للقوى الظلامية والتي تلقي به من الحقد الشديد إلى الرعب الحي، ومن الازدراء السام إلى معركة دون كيشوت مع الظلامية والجنون تقريباً.

كم هو مدهش ووعظي مصير العبقرية في منظومة الوعي الإنساني. إن هؤلاء المتألمين الذين اختارهم الله، والمحكوم عليهم بأن يهدموا باسم الحركة وإعادة الترتيب يوجدون في حالة متناقضة مع التوازن غير المستقر بين السعي نحو السعادة، والثقة بأنها كحالة أو كتجسيد للواقع لا توجد ببساطه، لأن السعادة هي مفهوم أخلاقي مجرد. أما السعادة الواقعية، السعادة السانحة فهي تتلخص كما هو معلوم في السعي لتلك السعادة التي لا يمكن أن تكون مجردة بالنسبة للإنسان. فهو يتعطش لها بشكل مطلق. غير أنه لنفترض أن السعادة يمكن أن يحصل عليها الناس، السعادة كمظهرلحرية الإرادة الإنسانية الكاملة في المعنى الواسع للكلمة. وفي هذه الدقيقة تنهار الشخصية ويصبح الإنسان وحيداً كرئيس للمردة.

إن الرابطة بين الناس الإجتماعيين تطهر كابنة الخوري حديثة الولادة. وهذا يعني أن المجتمع يتهدم. وتتطاير المواد في الفضاء محرومة من قوى الجاذبية الأرضية. بالطبع يمكن أن يحدث أن المجتمع يجب أن يكون مهدماً أيضاً، كي يبنى على أنقاضه مجتمعاً آخر أكثر جدة وعدلاً.

اولغا سوركوفا: ولكن كما تكلم سناووت في فيلم " سولياريس " وهويفكر في منجزات الإنسان في الفضاء (الإنسان مع ذلك ضروري للإنسان، أما مع العوالم الأخرى، فنحن لا ندري ماذا سنفعل معها). إن البطل الذي يظهر في نهاية " المرآة" باسم من يقوم بالقصة، لا نفهم لماذا يعرض (ممرضة تقول شيئاً ما عن ضمير المريض)، وفجأه يعرف سبب مرضه – " اتركني،إنني ببساطه أريد أن أكون سعيداً... "، ولكن السعادة تبدو بعيدة المنال، لأن بعد المنال هو الإنسجام الذي يريده الناس، ولو كان يكمن في داخله الألم... يجري في " سولياريس " مناظرة مع تولستوي حول أن حب البشرية يمكن أن يتم بسهولة، أما حب الإنسان فهو صعب جداً... إن بعد المنال هو الإنسجام أيضاً حتى بين أكثر الناس قرباً. رغم أن لدى كل واحد رغبة بأن يكون سعيداً بقرابته الحقيقية. ومع ذلك فإن الرابطة مع القريبين

والأقرباء، ولتكن رابطة عبر المعاناة العامة وعدم الفهم، والألم العام والتعطش الذي لا ينضب كي يحب الواحد الآخر، وأن يكون الإنسان محبوباً، كل ذلك يخلق له امكانيه للسعي نحو السعادة، ويمنحه الألم المبارك من عدم اكتماله.

أندريه تاركوفسكي:من المشكوك فيه بالواقع أن نستطيع تسمية ما جاء في ذلك المثال سعادة. " لا يوجد في العالم سعادة، لكن يوجد طمأنينة وإرادة ". ومن المفيد النظر بانتباه إلى التحف فقط، وفهم قوتها السرية والراسخة، وسيصبح واضحاً معناها الماكر والمقدس بآن واحد. إنها كهيروغليف ذو خطر كارثي يقف على طريق التقدم الإنساني، " احذروا الخطر ! لا تأتوا إلى هنا ".

إنهم يصطفون في الأمكنة الضرورية للطوفانات التاريخية كشواخص خطرة عند جرف صخري أو مستنقع. أنهم يحددون ويزداودون ويحولون الوليد الديالكتيكي للخطر المميت الذي يهدد المجتمع، ويصبحون دائماً رواداً للصدام الديالكتيكي بين القديم والجديد بشكل تقريبي، إنه مصير شريف ولكنه قاتم.

يرى مبدعو التحف هذه الخطوط الإنقسامية ذات الخطورة على المعاصرين سلفاً، وبمقدار ما هي سابقة بمقدار ما هي عبقرية. وبما أنها سابقة – فإن هذا يعني أنها تبقى غالباً غير مفهومة في سياق نضج التصادم الهيغيلي في رحم التاريخ. وعندما ينفجر هذا التعارض يضع المعاصرون المروعون والمتأثرون تمثالاً للمعبر عن هذه النزعة الشابة والمأمولة وكاملة القوة، في تلك اللحظة حين ترمز إلى الحركة المنتصرة إلى الأمام بوضوح جلي.

إن الفنان المفكر سيصبح ايديولوجياً ومدافعاً عن المعاصرة، وعاملاً محفزاً ومحتماً للتغيرات. هذا وتكمن عظمة وجلاء الفن المرتبط بالهزات الأخلاقية والمعنوية في أنه لا يبرهن ولا يفسر ولا يجيب عن الأسئلة. إنه ليس إلا نقوش محذرة ومهددة: " حذار من الإشعاع ! " إذا أردتم فصدقوا، وإما فلا ! من لا يصدق فسيخاطر بالإصابة بمرض إشعاعي تدريجياً وبشكل غير ملحوظ بالنسبة له... مع ابتسامة غبية على وجه إنسان واسع وهادئ، وواثق،بأن الأرض مستوية كزلابية، وتستند على ثلاثة حيتان.

إن التحفة تلفت النظر دائماً – والكثير جداً من المؤلفات تدعي العبقرية، وهي مبعثرة في العالم كنقش خطر في حقل ملغم، حيث الكثير منها مزور.

يساعد الحظ على عدم الانفجار، وهذا يوحي بعدم الثقة تجاه الخطر ويقود إلى تفاؤل كاذب أبله. ويبدأ الفن بالإثارة كمشعوذ من القرون الوسطى، أو ككيميائي. إنه يصبح خطراً لأنه لا يمنح الهدوء.

من المشكوك فيه أن تستطيع الحالة تغيير المعاني السديدة القادرة على تحريكنا تجاه بحث كل ظاهرة من ظواهر الفن من أجل إقرار أسباب ظهوره الموضوعي. لسوء الحظ من السار للمتعب أن يجلس على مقعد مكتوب عليه " مكان للراحة " على أن يموت من العطش وهو يقرأ نقشاً كتب عليه " البئر مسموم ". ولذلك فإنه مما يثير السخط أن يضبط وبالجرم المشهود مجموعة من الهزليين الذين غالباً ما يزينون بتلك التزيينات الخطرة برك الماء العكرة لتظهر وكأنها برك ماء رقراقة وغير مسمومة البتة. ويؤدى هذا إلى أفكار حزينة. إن العبقرية دائماً تعيسة. وها هو تولستوي يتوجه إلى استابوفو. ويحكم على فيدي بالموت أثناءانتصار ديمقراطية بيركليس. ويطلق على بوشكين الرصاص في ساقية سوداء... إن عودة البصر تحمل تخريباً للحقيقة بشكل موارب. فمن أجل امتلاك السر يجب عليك أن تدفع ثمن ذلك مرارة الوحدة والإزدراء من قبل المجتمع. " إن الإنسان العظيم – هو كارثة اجتماعية " هكذا تقول الحكمة الصينية.

إن ضيق الأفق البورجوازي الصغير، وخمول الوعي اللذان يحافظان على نظام حيواني غير أصيل لدائرة ضيقة من الناس ذوي المصالح المشتركة، نظام مظلم ومغلق كما لدى قوقعة، يبني مبدأه العفن والوحيد – وهو عدم المبدئية، ملقيا بكل ما يتجمع من القيم السامية حسب القانون الحقيقي لها والتي تقود بدورها إلى الخلق والبحث عن ما هو رائع لسبب وحيد أنها غريبة عن معانيه القبيحة.

إن الضرر إلى تلك الدرجة يمكنه أن يسرق ويحتقر على ما أعتقد في أعماق روحه العمل والمروءة من كل نوع. وهو أحيانا فقط لا يعي ذلك، لأن الإعتراف المشابه خطر ومشحون بالإحراجات والتي لا تدخل في الفوائد الحيوية لمسخنا الأخلاقي المشوه.

اولغا سوركوفا: إن تاركوفسي لا يستطيع إلا أن يقف ضد ذلك النظام الحيواني المتوحش لتلك الدائرة من الناس الضيقي الأفق، في أكثر أشكاله قسوة وحسماً، لأن كل أفلامه في نهاية المطاف هي عن شيء واحد... عن العطش

الإنساني للإنسجام الرائع والسامي، والذي يرفع إلى الأعلى الروح الإنسانية، والذي يسعى إلى الحقيقة الإنسانية... تتحدث أفلامه عن الثمن الدرامي القاسي، الذي يدفعه الإنسان نتيجة لسعيه هذا نحو الانسجام... ولكن بمقدار ما يرتفع ثمن القهر الممارس، بمقدار ما يكون العقاب أكثر إيلاماً.

إن ايفان الصغير الذي قرر أن يتحمل كل ثقل مسؤولية الكارثة العالمية التي هبت على بلاده، يشبه أطلس الذي حمل على كتفيه الطفوليتين بالضبط كل بناء الحضارة الإنسانية. إن حمله فوق طاقته - وهو سيهلك محطماً بثقله، ولكن في هذا الهلاك تتأكد أكثر مظاهر الإنسانية سمواً وبطولةً إذا شئتم ذلك. من المخيف النظر إلى هذا الصبي وإلى مصيره ذاك دون أن نفخر بشجاعته وحزمه وقدرته على أن يكره بشكل ضار وبدون هوادة (يجب القدرة على ذلك أيضاً) هدم الانسجام في العالم. إن ايفان يخيف وينذر ويسحر ويعجب بآن واحد. وأنت إذ تراه مرة واحدة، فإنك لن تستطيع أن تنسى هذا الطفل بجديلته التي تربطه برباط لاخلاص منه، ومن أعماق الروح بمشاعر الواجب.

أندريه روبليف الجوال، المولع بالحياة والمنغمس في هاويته الأكثر ظلاماً، ينطلق إلى الأعلى في نهاية المطاف نحو الفكرة المعذبة من قبله للفن المنسجم، والتي تمنح الناس الإيمان والأمل والحب.

إن كريس كيلفين حمل الصليب والعذاب المعنوي من المحيط، من قبل العالم المحيط به كي يبقى مخلصاً لواجبه الإنساني، ولفكرة البشرية والإنسانية نفسها، وأخيراً فإن المؤلف بطل " المرآة " الذي لا نراه على الشاشة في تواجده اليومي، يبعث أمامنا طفولته، وحياته بأسرها كي يعترف أمام كل من حمل ألمه الروحي أراد ذلك أم لم يرد. إنه يأمل اليوم وهو عطش للسعادة والإنسجام أن يجدهما في الرغبة الصادقة والمعذبة والشغوفة في التطهر، والرابطة المقدسة، والمسؤولية المرة مع الجميع. فأي شيء أحب من ذلك وأغلى وأقرب.

لأجل ذلك يتلاقى الأصدقاء
معي في الربيع المبكر
وأمسياتنا - هي وداع
هي وليمتنا الصغيرة، وهي وصيتنا

لأجل أن يحرق التيار السري للمعاناة
برودة الوجود.
أي انسجام ساحر يمنحنا اياه باسترناك

تدوي في كل فيلم من أفلام تاركوفسكي فكرة أساسية عن التنافر الصعب والمنقذ الذي حكمت عليه البشرية، آخذة على نفسها المسؤولية الأخلاقية التي يدفعها الإنسان من أجل دعم الإنسجام في العالم.

أندريه تاركوفسكي: بعد ظهور فيلم " الثعلب الأندلسي " كان على لويس بونويل أن يتوارى من ملاحقة البرجوازية الساخطة بالمعنى المباشر لهذه الكلمة. لقد كان مضطراً أن يخرج من المنزل مع مسدس في جيب سترته الخلفية. تلك كانت بدايته. وبتعبير واضح أصبح يكتب بالعرض على ورقه مسطرة. إن ضيقي التفكير الذين قد بدؤوا بالتعود على السينما كتسليه تمنحهم إياها الحضارة، ارتعبوا من المثل والصور المفجعة والمذهلة لهذا الفيلم الذي لايمكن تحمله.ولذلك فإن بونويل رغم كل تحيزه ومواقفه التي لا تعير الواقع الإسباني وبورجوازيته الحذرة أي اهتمام، يبقى وبقدر كاف فناناً يتكلم بلغته، أي بلغة مثيرة ومؤثرة ومعدية ومقنعة. لقد كتب ليون تولستوي في يومياته في ٢١ آذار ١٨٥٨ " السياسي ينفي الفني، لأنه كي تبرهن على الأول يجب أن يكون ذو وجه واحد أو وحيد الطرف ". إن الصورة الفنية التي يجري الحديث حولها لا يمكن أن تكون وحيدة الطرف، ولا تستطيع أن توجد في مادة متجانسة – يجب أن تتمازج فيها الوحدة الجدلية للتناقضات المشؤومة من أجل أن نسميها صادقة بحق. إن أفكار المؤلفات الفنية وصورها الشاعرية: يعجز حتى المختصين في الفن للأسف أن يفرقوا بينها من أجل تحليل عناصرها. لأن الإنطباعات عن المؤلفات الفنية تولد قبل كل شيء نتيجة تبعية الإرادة لميول المؤلف وأهوائه المحددة، والتي لا تنصاع حتى النهاية للتفسير المنطقي. لذلك يكون صعباً في أكثر الأحيان إقناع هذا أو ذاك من متطلبي الفن الذي يصدر حكمه النهائي (يعجب أو لا يعجب). إذا أبقت مؤلفات الفن أحداً ما لا مبالياً بها، فعندئذ لن تنفع أي حجج للعقل أن تعوض عن الصلة غير المقامة. ولو استطاعت شاعرية المؤلفات الفنية أن تتكون بشكل افتراضي، فإن تلك الفكرة عندئذ ستبدو بعيده جداً عن الفن، وصعبة على الفهم كمسألة من مسائل الفيزياء الحديثة. إن الفن سيصبح مفهوماً وسهل المنال بالنسبة لمختلف الناس بحكم طبيعتهم

الشعورية. ففي السينما تحدد صناعية المخرج وأسلوبه وفرادة طرائقه كل البناء التأثيري للفيلم، وتمنحه هذا أو ذاك من تفاعل الألوان. إنه يستطيع أن يجذب أو ينبذ، بيد أن صدق الفنان يبقى ضمانة وحيدة لما يقوم به مؤلف الفن - وبالضبط في الشكل الحالي الذي يظهر صورة عضوية لدى الفنان، وبالواقعية القادرة على أن تملك مصيره المستقل.

اقترحت علي والدتي في الطفولة أن أقرأ أولاً " الحرب والسلم "، أما فيما بعد وخلال الكثير من الأعوام، لم تنقطع عن الاستشهاد بمقاطع من هناك مثيرة انتباهي إلى تفاصيل ودقائق من نثر تولستوي. لذلك فإن " الحرب والسلم " هي بالنسبة لي مدرسة للفن، هي الذوق والعمق الفني وبعد ذلك لم أستطع قراءة المؤلفات الأدبية الرخيصة التي كانت تثير لدي مشاعر التأفف. يعتبر فيريجكوفسكي في كتابه عن تولستوي وديستوفسكي أن تلك الأماكن عند تولستوي غير موفقة، حيث يحاول أبطاله أن يتفلسفوا وأن يقيموا الظاهرة فلسفياً. إن نقد فيريجكوفسكي محق تماماً في نظري. ولكن لا يمنعني ذلك من أن أحب " الحرب والسلم " لتولستوي. حتى تلك المقاطع. لأن العبقرية ليست في المؤلف المنجز بشكل كامل، وإنما في الإخلاص المطلق للنفس، وفي الشغف المنطقي. وتعطي هذه الحماسة للفنان الموهوب أهمية خاصة حتى لما يسمى بالأمكنة غير الواضحة وغير الموفقة.

أنا لا أعرف أية رائعة لا يوجد فيها مواطن ضعف، وإن الشغف الشخصي الذي يكون العباقرة، والتولع بأفكارهم الإبداعية، تشكل كلها أسباباً لتقطعات وإحباطات في فنهم. ولكن هل يمكن تسمية ذلك باحباطات؟. إن العبقري ليس حراً. وكما كتب توماس مان " عدم التقيد هو اللامبالاة فقط،إن الإنسان المميز لا يكون حراً، إنه مقيد بسكة، إنه مشروط ومعقد ". وهكذا إذ نعود إلى البداية، يوجد عزاء في القول أن الفن ليس منطقة خاصة للمحترفين. إنه لون وفخر الروح الشعبية، ومغزى وعيها الذاتي.

التقاليد ليست تفاعلاً للروح يمكن تجزئته إلى أجزاء، وإلقاء شيء ما من وجهة النظر جانباً. إن ذلك سيعني قتل الروح نفسها دون شك. إن عملية التطور الثقافي خلال القرون تعادل تبادل المواد في الجسم. أي أنها عملية مستمرة غير منقسمة وموضوعية.

لذلك فإن الفن والفقر الروحي متناقضين بشكل حاد. وفي نضالهما مع بعضهما البعض يغامر بالهلاك الإنفعال الإبداعي. وقد أشار ماركس سابقاً إلى ذلك

بهذا الخصوص " إن الجهل قوة شيطانية، ونخاف من أنه سيكون سبباً للكثير من المآسي أيضاً ".

إن الفن ضروري للإنسان – فهو يحسنه ويؤثر عليه بدليل وجوده نفسه. إنه يشهد على وجود روابط روحية خاصة بين الناس، تخلق جواً خاصاً ينمو فيه الإبداع الفني كما في الوسط الغذائي. فإذا امتنع الناس عن الشعور بالحاجة إلى الفن، فإن ذلك يعني أن أحداً ما يعيق كثيراً هذا الجو الخاص لتقارب الناس الروحي.

إن الغذاء في المعنى الأخلاقي هو حالة روحية للشعب، ويطلب الفن من الفنان القدرة على إدراك الأماني والمساعي الشعبية، كما أشار إلى ذلك بحق فيختيرليبين: "إن التأثير – هو اختبار للمؤلفات الفنية وليس هدفاً لها ". وعندما لا يكون الفن واعظاً ولا استعراضياً، وعندما يكون هدفه هو السرية في بعض الأحيان حتى من قبل المؤلف نفسه، فإن مؤلفاته ستكون قادرة على إخصاب جوٍ حيٍ يستنشق منه الضمير الاجتماعي في سبيل بناء المستقبل.

من أجل أن يحب الإنسان الفن، ويحتاج إليه، من الضروري أن يملك مشاعر الكرامة الخاصة، واحترام ذلك لدى الآخرين. إن الجهل يرفض الفن الحقيقي. وفي أفضل الحالات فهو يطلب مسايرته. فالفن ليس موضوعاً للتسلية، انه يتطلب من الفنان التواضع والتخلي عن التعمق في الذات، لأن المهمة الأكبر لأي تحفة موجودة في رابطة وثيقة جداً مع الرحمة الصادقة والطبيعية... وفي الختام إن الفن عمل صعب، وفي بعض الأحيان عبارة عن أشغال شاقة. وسيكون من غير الأخلاقي النظر إليه كهدف للتسلية التي لا معنى لها.

اولغا سوركوفا: هل تستطيعون كي ننتهي من هذه المسألة صياغة وجهة نظر نهائية للفن. هل أنتم قادرون على تقديم ملامح نهائية في هذا المجال غير المحايد بالنسبة لكم.

أندريه تاركوفسكي: إذا أردتم ذلك فالفن على الأرجح – هو عرق الحضارة – هو الدليل الذي من خلاله يمكن الحكم على صحتها وقدرتها الحيوية. الفن هو منزه، وبالإضافة لذلك فإن الإنسانية كما يبدو توجد بعد ذلك فقط من أجل الأعمال الفنية.

اولغا سوركوفا: لماذا؟

أندريه تاركوفسكي: البرهان على ذلك أنه يعيش ويملك المستقبل.

حول الزمن

أولغا سوركوفا: لماذا نصدر هذه المقالة في فصل منفرد؟. لأن مسألة الزمن نفسها هامة بشكل غير عادي لمذهب تاركوفسكي بأسره. إن المسائل المرتبطة بمقولة الزمن ستبقى دائماً وأبداً في مركز اهتمام المخرج، وذلك من أجل أية قضية من قضايا السينما الخاصة والتي تحدثنا أو سنتحدث عنها، لهذا السبب لدي رغبة في أن أوضح بأوسع التفاصيل وأوسع الأشكال لماذا يعود تاركوفسكي لمسألة الزمن دائماً؟.

أندريه تاركوفسكي:إن الزمن كما يبدو لي هو أحد أكثر المقولات الفلسفية غموضاً. وكذلك المكان بالرغم من أنه مرئي. ربما يكون الفن قادراً على أن يوضح شيئاً ما في هذا المجال بالضبط؟. إن السينما كما أعتقد تصبح ماديةً بفضل قدرتها في كل مرة على ترويج إحساسها بالزمن. إن أحد أهم مهام المخرج السينمائي هي خلق مجراه الشرطي للزمن. الذي يوجد بشكل واقعي وبمعزل عن الزمن.

فكم هو مدهش، ما كتبه – وبتأثر ساحر – توماس مان عن الزمن الذي يتخلل إحساس الإنسان في كتابه " يوسف ". فهو ينظر إلى هذه المسألة في زمننا باهتمام خاص.

وهذا ليس صدفة، ففيه كما في المرآة تنعكس علاقة الزمن الجديد الذي ولد كما هو واضح مرة ثانية، وليس صدفة، في فننا الجديد، أما بيكاسو فإنه يبحث بعناد العالم في الواقع المحيط به، محاولاً إيقاف حركته وتقسيمه إلى أجزاء. بالرغم من أنه مدعو للانتصار على الزمن، في المبارزة التي يُنهي فيها القتال معه لحظة بلحظة، وفي كل يوم، وفي كل ساعة معتمداً فقط على قدرته الخيالية على العمل، وطاقته الحيوية والنشيطة – وتلك العملة النادرة، وذلك المقياس الوحيد لترابط الإنسان مع معنى حياته. حيث يمكن أن يفسّر عمله الجبار في الحقيقة بالتصادم

الكارثي مع الزمن فقط. فعندما سيصبح مبدأ عمله واضحاً، وعندما يمتنع عن كبح عبثه، وإبهار التشوش الظاهر. فإنه يظهر عندئذٍ أمامنا هادئاً، بعينين منتبهتين وملولتين مع دهشة طفولية تقريباً أمام وجه الحياةِ الضائعة، التي عانى منها، ولم يتأخر عنها، وهو يعمل من يوم إلى يوم كثورٍ أهلي.

إن الزمن يهمني لا كمقولة فلسفية فحسب، بل وكأحد المقاييس الداخلية والنفسية لهذا المفهوم من قبل الإنسان. إن لدي رغبة بشكلٍ معذب بأن أستوضح ماذا يعني الزمن في الوجود الإنساني، وكيف هو قادر على إعطاء شكل للوجود الإنساني، وحتى تنظيمه، إذا كان ينفع لذلك. تهمني إمكانية الإحساس بالزمن من قبل كل إنسان. الزمن في معناه وفهمه الذاتيين . وهكذا فأنا أجري الحديث، ليس عن مقولة فلسفية موضوعية، وليس عن فكرة بمفهومها العلمي. أجل فهل هو فكرة؟.

وعلى الأصح هل يمكن أن يوجد الزمن كمقولة فلسفية؟ إن الشكوك تتزايد إذا توصلت إلى فكرةٍ حول أن الزمن قادر على أن يتجسد كظاهرة ذاتية نفسيه شاذة.

لماذا يجب ربط الزمن بالذات وبالمكان. وليس – فلنقل – مع أنا الداخلية كجزء من الشخصية؟ مع محور الكون؟ من الواضح أن الإنسان الأرضي دون الزمن لا يمكن أن يوجد، كما أنه لا يستطيع أن يعيش دون هواء وماء وغاز فحم وشعاع الشمس الحي.

هل يمكن أن يكون الزمن شرط وجود الأنا الخاصة بنا؟. هل سيتقوض جونا الغذائي بسبب عدم لزومه نتيجة قطع روابط الشخصية مع شروط وجودها؟ متى يحل الموت؟. وصوت الزمن الذاتي أيضاً، والذي ستصبح حياة الوجود الإنساني بنتيجته صعبة المنال بالنسبة للمشاعر التي تبقى حية، وميتةبالنسبة لما يحيط بها.

إن الزمن ضروري كي يستطيع الإنسانِ أن يكون شخصية. وهذا ما فكرت به بهذا الصدد، لكنه بالطبع ليس زمناً مسطراً، وليس بمعنى إمكانية النجاح في عمل ما، أو أن تكون هناك إمكانية لتحقيق عمل. إن الأفعال – هي نتيجة، ولكننا هنا نتناقش عن السبب الذي يغني الإنسان في المعنى الأخلاقي. فالتاريخ – ليس الزمن. وكذلك التطور أيضاً. إنها تتابع، أما الزمن – فهو حالة، إنه الشعلة التي تعيش فيها نار الروح الإنسانية.

إن الزمن والذاكرة يذوبان ببعضهما البعض - انهما وجهان لميدالية واحدة. ومن الواضح تماماً أن الذاكرة خارج الزمن لا يمكن أن توجد، أنها مفهوم معقد جداً. ولو تم إحصاء كل سمات الذاكرة، لما كانت كافية لتحديد كل ذلك المجموع من التصورات التي تؤثر علينا. إن الذاكرة هي مفهوم روحي. فلو أن أحد ما تكلم عن أكثر إنطباعات الطفولة الساطعة، فإنه يمكن القول عندئذ وبثقة، أنه يوجد تحت تصرفنا مادة، يمكن أن، يتكون بمساعدتها رأي لا يخطىء عن الإنسان. ولكن إذا كنا سنتصور لدقيقة واحدة إنساناً محروماً من الذاكرة، عندئذ فإن وجوده سيكون وهماً، كما لو أنه وقع من الزمن، وعندئذ سيفقد الديمومة والتتابع والمنطق الداخلي ورابطته مع الحياة. إنه الجنون بعينه.

إن الإنسان ككائن مصنوع اخلاقياً من الذاكرة. التي توطن فيه عدم التلبية. وتجعل منه مطعوناً وقادراً على المعاناة.

عندما يدرس المتخصصون بنقد الفن، والنقاد، الزمن في الأدب والموسيقى والرسم، فإنهم سرعان ما يتكلمون عندئذ عن طرائق تثبيت الزمن. فها هما جويس وبروست يفكران أثناء المداولة معهما بطرائق ظهور واستعادة الماضي، وتثبيت الشخصية التي تتذكر تجربتها. إنهما يبحثان في الأشكال الموضوعية لوجود الزمن في الفن، ولدي رغبة بالتكلم عن النوعية الداخلية والأخلاقية الموجودة بشكل فطري في الزمن !.

إن الزمن المميز للإنسان يسمح له بالتفتيش عن الحقيقة، والإرتفاع إلى وعي طبيعته الأخلاقية. فهو هدية مرة وعذبة ممنوحة للإنسان، لأن الحياة هي فترة وهبت للإنسان، لكي يستطيع فيها أن يكون روحه بالتطابق مع فهمه للتحديد الإنساني - قساة، صارمون - كم هذا محزن - حيث إن أطر النشاط المؤقت تبلور مسؤوليتنا أما أنفسنا وأمام الآخرين. وهكذا فإن الضمير الإنساني يتعلق بالزمن ويعيش فيه أيضاً.

يتكلمون أن الزمن لا يعود إلى الوراء. هو كذلك على ما أعتقد، لأننا لا نستطيع أن نعود جسدياً إلى الماضي حتى ولو لعدة دقائق أو للحظة.. ولكن ما هو الماضي؟. لعله هو الماضي؟- ولكن ماذا يعني ذلك - الماضي؟. لقد أرسى كل إنسان وراءه في الماضي حقيقة دائمة للحاضر وللحظة الجارية. إن الماضي في

المعنى المحدد – أكثر واقعية، وفي كل الأحوال أكثر ثباتاً ورسوخاً من الحاضر. فالحاضر ينزلق ويذهب كقطعة بين الأصابع، ويجد أهميته المادية بالذكريات عنه فقط. فكل شيء لا بد له من أن يمر من خرم النقش على خاتم سليمان. وكل شيء يترسب في الذاكرة الإنسانية – وهكذا فالزمن في المعنى الأدبي والأخلاقي قابل للإنعكاس. إنه لا يستطيع أن يختفي دون أثر، بالرغم من أنه عبارة عن مقولةٍ ذاتيةٍ روحيةٍ. إن زمننا المعاش يستقر في روح كل واحدٍ بأحد التجارب المؤقتة.

إن الأسباب والنتائج – كلاهما يجتمعان في علاقة شرطية مباشرة ورابطة معاكسة. بحيث يولد أحدهما الآخر دون شفقة ورحمة وبشكلٍ حتمي، والذي كان من الممكن أن نسميه قدرياً، فيما لو كانت الروابط حوله واضحة. إن هذه الروابط بين الأسباب والنتائج، والإنتقال من واحدة إلى أخرى هما شكل وجود الزمن الذي يجعل هذا المفهوم مريحاً في التداول. لكن السبب الذي ولد النتيجة لا ينطرح أبداً كدرجة مكتملة. فنحن إذ نمتلك إحدى النتائج، نعود إلى منابعها، أي إلى سببها، وكما يقال شكلياً الزمن إلى الوراء أي (Flush back) – يمكن أن يكون السبب والنتيجة بالمعنى الأخلاقي في رابطة عكسية. وعندها سيعود الإنسان في معنى محدد إلى ماضيه.

إن افتشينكوف يكتب في " غصن الكرز "قائلاً: " يعتبر الزمن بحد ذاته مساعداً على تبيان محتوى الأشياء. لذلك فإن اليابانيين يجدون سحراً خاصاً في آثار العمر حيث يجذبهم اللون العاتم لشجرة قديمة، وحجر مغطى، وحتى الرثاثة تجذبهم مثل آثار الكثير من الأيدي التي تلامس نهاية اللوحة. تلك هي ميزات القديم الساحر. إن ذلك يعني بشكل حرفي الصدأ. لقد أخذ القديم يصبح صدأً حقيقياً – إنها فتنة الغابر، ختم الزمن. إن عنصر الجمال هذا يجسد الرابطة بين الفن والطبيعة.

أما بروست فإنه يكتب عن جدته الآتي: " حتى عندما يتهيأ لها أن تصنع لأحد ما كما يسمى هدية عملية مثل كرسي أو طقم مائدة أو آلة موسيقية، فهي تختارُ أشياء قديمة، كمثل تلك التي بقيت طويلاً ولم تستعمل، وأضاعت طابعها النفعي، وصارت صالحة على الأرجح لأجل رواية حول حياة الناس في العصر المنصرم أكثر مما تلبي متطلباتنا الحياتية.

اولغا سوركوفا: أذكر في الطفولة بستاناً غطى بجلال فسحة بين بيتنا والأسيجة. حيث كان أحد الأسيجة يفصله عن الطريق الذي يؤدي إلى الأعلى، إلى

الجبال وإلى كنيسة سمعان ذات الآجر الأبيض. أما السياج الآخر فعن رقعة أرضٍ في حين كان الثالث يفصل صحن الدار عن خوخة قد علقت عليها حبال كثيره على شكل أناشيط، وطائر تم وليد، ونبات لم أعد أتذكر اسمه مع أكواز مشابهة لمزمار الراعي ومزدهرة، والتي لطخت الأيدي بالأسود وتوزعت بين الأصابع. إن الأسيجة الثلاثة جميعها كانت قديمة ولذلك فهي رائعة. أجل الأسيجة – وهذا موضوع خاص – الأسيجة بعد المطر وعندما تجف تحت أشعة الشمس. لقد سقت هذا المقطع من ذكريات أندريه تاركوفسكي عن طفولته، والمكتوب في يومياته هنا، لأنه يبين بدقة طبيعة مذكراته الممتعه لنا بدرجة معينه بمناسبة إبداعه.

وبما أن تاركوفسكي تذكر أيضاً بروست، سأسمح لنفسي مرة ثانية أن أقتبس مقطعاً من " الزمن الضائع ": " لكن عندما لم يبق من الزمن القديم شيئاً،وبعد موت الكائنات الحية، وبعد خراب الأشياء، تستمر لوحدها فقط الروائح والأذواق (الأنماط) الأكثر هشاشة، ولكن الأكثر حيوية والأكثر روحانية، والأكثر رسوخاً والأكثر إخلاصاً، غير رازحة بعبئها وعاملة على إحياء بناءٍ ضخمٍ من الذكريات ".

" إحياء بناء الذكريات... " إنها فكرة شخصية عميقة وأصلية لبطولة تاركوفسكي تجاه إبداع " المرآة ". عذبته الذكريات وأحلام الطفولة، وضيم الواجب غير المدفوع تجاه الأقرباء. حلم بإحياء وبعث الطفولة، وجعل تحقيق هذه الأعجوبة ممكنا. كان من الضروري بالنسبة له أن يبحث إمكانية السينما هذه، وأن يجربها بأسنانه، معانياً بتجربته ما أدركه نظرياً منذ مدة طويلة. وما وصفه في مقالة " الزمن المسجل ". حلم ببناء عزبة للتصوير، وبناها. إنها نسخة دقيقة عن المكان نفسه، عن الأساس الذي بقي من البيت المهدم بفعل الزمن، والذي عاش فيه حقبة من الزمن مع الأم والأخت.

إنني أتذكر، كيف أنه تكلم على أعتاب التصوير دون تروٍ وبشغف، ولكن بقلق داخلي خفي إلى أمه حول أنه سيعيد بناء منزلهم، وأنه سيكون دقيقاً، بدقة ذلك الذي كان في الأزمان الماضية. ولقد أخذها إلى هناك مباشرة قبل بدء التصوير كي ترى فيما إذا كان كل شيء في مكانه، وأنه لم يخطىء في أي من دقائقه، أتذكر كيف أن المجموعة تعبت وهي تفتش عن ممثلي الأدوار الرئيسية، لأنه كان يجب منذ البداية اختيار الميزات العادية أيضاً، كي يكون الممثلون جيدين، وبحيث تشبه

تلك الأدوار بأكبر ما يكون من الشبه الصورة وأصولها. أتذكر كيف أننا جلسنا مع لاريسا بافلوفنا تاركوفسكايا التي كانت تساعد في اختيار الممثلين، ونحن بحالة يأس كامل من إيجاد مؤدٍ لدور الأب. جلسنا في ندوة الاستوديو السينمائي في موسفيلم اتحاد الشبيبة، حين دخل إلى هناك الفنان يانكوفسكي. " هذا هو الشاب ارسيني تاركوفسكي " تأوهت لاريسا بافلفنا. وفي الواقع فإن التطابق كان نادراً، وقد أحيا لدينا بدقة إحدى تلك الصور التي كانت تملأ في هذه المرحلة غرفة عمل المخرج. كان الممثل قد أقر بلحظة. وأتذكر كذلك، كيف أن تاركوفسكي الذي انجذب إلى القدرة التمثيلية المتفردة لمرغاريتا تيرخوفايا التي اختيرت في ذلك الوقت للعب دور الأم، بدأ بإقناع نفسه قبل الناس المحيطين به، أن التطابق الخارجي من حيث المحتوى ليس الشيء الأكثر محسوسية. إن اللوحة قد بدأت بالانفصال عن نفسه وعن حياته بود، واجدة لنفسها تنفساً خاصاً وحياة خاصة بها.

وقد تكلم تاركوفسكي متأخراً " أن حلماً واحداً قد لاحقني لسنوات طوال. دخلت إلى البيت الذي ولدت فيه، وتخطيت عتبته بعدد لا يحصى من المرات... لقد فهمت وبشكلٍ دائمٍ أن هذا بالنسبة لي هو حلم فقط، ولكن عند ذلك كان هناك إحساس بمادية وواقعية ما تراءى لي في المنام بشكل مدهش. لقد بدا بالنسبة لي أنه لوكان بمقدوري تجسيد هذا المنام في فيلم، فإنه سيتركني، وسأستطيع عندها أن أتحرر من المشاعر المرافقة لهذه الرؤية. كان ذلك توقاً صعباً بدرجة كافيه يجري إلى الوراء غير مبقٍ للمستقبل أية آفاقٍ. حاولت في البداية كتابة قصة قصيرة، أما فيما بعد، وبما أنني بالدرجة الأولى مخرج، فقد تكون كل ذلك لدي على شكل فكرة سينمائية (سنعود لهذا الأمر لاحقاً في الفصل المناسب – اولغا سوركوفا). ولقد ابتعدت بنفسي في سياق تجسيد هذه الفكرة إلى مكان آخر في الصفوف الخلفية – وبالنتيجة تم الحصول على فيلم آخر تماماً. وليس كما فكرت به منذ البداية. ولكن الممتع هنا هو أنني استطعت أن أتحرر بشكل فعلي من الذكريات التي تلاحقني. رغم أنني أشتاق الآن إليها، ويتملكني شعور بالخسارة الكبيرة. لقد فكرت أنني لو تخلصت من هذه الذكريات، فإنني سأسهل لنفسي العلاقة بالحياة. أما الآن فإنني أعتقد أن الخسارة قد زادت حالتي تعقيداً، لأن الفراغ الذي نشأ في الروح بعد ذلك، لم يستطع أي شيءً أن يملأه. يتكلمون أنه من المستحيل العودة إلى الأمكنة القديمة،

وأنه لايمكن تجديد وبعث الخرائب. أعتقد أنه هذا صحيح... إنك تشعر بنفسك وكأنه قد كذب عليك، قد سرقت. أما هنا فيختفي شيء ما من خداع النفس.

بيد أن تاركوفسكي أعاد على أعتاب التصوير تكوين العالم الذي طواه الزمن في الماضي على أجزاء، ولكل جزء ميزاته المادية. وهكذا تتكون غالباً لدى كل فنان فكرته بشكل تدريجي، هذه الفكرة المرتبطة بدوافع شخصية معروفة وعميقة، تتضخم في أهميتها الاجتماعية. إن النبرات الغنائية للكاميرا أكسبت الفيلم من جانب ألم القلب المدهش والإئتمان، وانتشر هذا الائتمان من جانب آخر بعيداً بعيداً، بحيث أن المؤلف، بطل الفيلم إذ يكشف لنا ألمه كله، وفلسفته الحياتية كلها، يقاسم في نهاية المطاف مجتمعه الإيمان.

إن من انتظر من الفيلم الذكريات العاطفية أو قصة نفسية فقط، سيخيب أمله... كان يمكن ملاحظة الإرتباك والحيرة في الأحاديث. بسبب أن بعض الفئات تعترض على الأجزاء الرائعة والمليئة بالحنين. لقد أبدت الأسف حول أن تاركوفسكي قد عقد بصورة اصطناعية الشكل، بحيث أصبح غير عصري، في حين تسيطر الآن حسب الموضة البساطة والروايات المرتبة بمواضيعها... التوق لـــ " البساطة والبراءة " هكذا تكلم " مناصرو الفيلم، الذي أمعن فيه تاركوفسكي الفكر منذ البداية. ولكن لم ينجح هؤلاء المناصرون، أو لم يقدروا أن ينخرطوا في هذه الواقعية الجمالية والأدبية التي حملت في نفسها عمل المخرج المنجز، والذي هو أكثر اتزانا وتعقيداً بكثير، وله ارتباط عضوي كامل من حيث الشكل بفكرته الجديدة. ربما يجب اعتبار أحد هذه المشاهد المركزية لعمل المخرج المنجز هذا – ذلك المشهد مع امرأة، والتي ظهرت للمؤلف مع قهرمانة. ولنتذكر أن هذه المرأة تشرب فنجاناً من الشاي، وتطلب ابن المؤلف كي يقرأ لها بصوت عال رسائل بوشكين إلى تشآديف. وتختفي كذلك بشكل مفاجئ كما ظهرت. ولكن ليس بدون أثر. إن الصبي يلاحظ بارتباك أن بقعة متبقية من فنجان الشاي الحار ترشح على طاولة صقيلة وتختفي دون شفقة أمام عينيه. من الواضح لنا هنا شيء واحد فقط هو أن هذه المرأة من الماضي. ولكن أي ماضٍ، البعيد أم القريب؟. موسكو في أم بطرسبورجي؟.

إن ثيابها ليست عصرية، بالرغم من أنها لا تنتمي إلى أي عصر محدد. أما قهرمانتها فهي في بدلة كاملة من الجورسلين، ومتمنطقة تماماً بمريول عصري. هل

يمكن أن يكون ذلك صدفة؟.. من المحتمل أن تكون فكرة ,تاركوفسكي عن أحد "الأزمنة المعاكسة " في معناها الأخلاقي المثالي – هي الشيء المركزي بالنسبة لفيلمه بأسره – ويتم ترويجها بالمعنى الحرفي لذلك. وإذ يساعد الصبي الأم في اللقطة السابقة على جمع النقود الصغيرة المتناثرة من المحفظة، يصطدم بدبوس – لا يصرخ آه – يُنارله كل شيء – باعتقادي أن كل هذا قد حدث في وقت من الأوقات... ". صوت غريب متوتر خطر كتنفس الزمن نفسه (إنه يتكرر في اللقطة مع اختفاء البقعة) والذي كان يجب أن يقود المشاهد المرهف منذ لحظة ظهوره إلى مخطط معمم آخر للفيلم.

إن الخيار الذي اتخذ من قبل أبطال الفيلم، وحياتهم الداخلية، وخسائرهم ووجودهم وضلالهم، وألمهم، وحكمتهم – هو عالم غير منظور وفريد القيم، يُدخل من قبل مؤلفي الفيلم في مدار الألم وإزاحة اللثام عن وجودنا العام. لقد أظهر المؤلف الخيوط التي تربط الضلال والحكمة لأي وجود إنساني في تناسبهما وعلاقتهما المتبادلة مع مسائل ليست لأناس قريبين من هذا الإنسان فقط، وإنما مع مسائل الشعب والإنسانية إن شئتم.

إن المؤلف الذي كبر، والذي هو الآن الابن الذي يشيخ لبطلة هذا الفيلم، يعاني اليوم من الحاجة إلى أن ينظر إلى ماضيه، وإلى الناس الذين عاش معهم، والذين كانوا قريبين منه، من أجل أن يصوغ اليوم في حنينه الذي يغذي ويثير مشاعر عدم الرضى لديه، الإحساس بذنبه تجاههم وتجاه الجميع. إنه لا يريد أن يفصل وجوده اليومي عن ما هو سامٍ وأخلاقي، وهنا يكمن منشأ عدم رضاه. إنه ليس أخلاقياً مجرداً، وإنما مجسداً في كل واحد. إنه يسعى كي يرى السمو في كل لحظة من لحظات الحياة حيث لا يوجد بالنسبة له " أشياء لا قيمة لها ". ولقد عانى من الكآبة في كل مرة، لا يكتشف فيها ذلك التطابق المنشود.

إنه إذ يبرز في كل مرة أكثر المظاهر شموخاً، فإنه يجد دوماً وأبداً التوازن والشكر الفرح للحياة. كما يحدث هذا في ذلك المشهد مع قائد عسكري مصاب، يغطي بنفسه قنبلة كي ينقذ الأطفال " قنبلة تدريسية "، هذه القنبلة التي أُلقيت من قبل الأطفال على سبيل المزاح، كما يتضح هذا هنا.

إن هذه القصة " الهزلية " والحماسية حيث تتداخل هناك تفاصيل الزمن المعاش من قبل المؤلف بود – كالطفلة الشقراء مثلاً ذات الفم المفتوح، والتي كانت

تقلقه في الطفولة بشكل غير مفهوم، " والتي كان خلفها أيضاً القائد العسكري " - كل ذلك يتغير نتيجة رغبة المؤلف بلقطات تسجيلية للحرب المأخوذة من يومنا الحاضر، و المنفذة بألم وسمو ملحميين. الألم تجاه الضحايا وعظمة الإمكانيات البشرية. تلك الإمكانيات التي اكتشفت فقط من خلال ما أبداه الأطفال المفجوعون من تسامح، إنه يكرر بطولة الشعب البسيط والعظيم. من أجل الحياة الإنسانية، ومن أجل أن لا يبكي الأطفال وأن تطير الطيور.

ذلك هو المنطق المتحد والمتحول مع الزمن في فيلم تاركوفسكي. سيحلم المؤلف من جديد بالطفولة، وتلك العزبة ، وذلك البئر، ودموع الأم تلك، وذلك الحريق، ووعاء الحليب الذي شرب منه، وتلك الشمس، والأمطار، والكتب المكومة في علية بيت الراحة في بيريد يلكين...

إن الطفولة - هي عندما يكون كل شيء إلى الأمام، وكل شيء ممكناً "... لذلك ستثير لديه دائماً أسماء " قرية تومشينو " و " نهر فارونا " و " ايغناتوفو " ارتعاشات خاصة وحميمة.

فبدون أشياء مأخوذة من ذكريات الطفولة المقدسة والغاليه والمنقولة إلى الحياة، لا يستطيع الإنسان أن يعيش. هكذا كتب ديستوفسكي في وقت ما في يومياته.

إن المقدس والغالي الذي يبحث عنه المؤلف في طفولته، هو شيء ضروري له كقياس ليومه الاعتيادي الممل والذي ينسل منه التعب وبرودة الماضي المعاش . إن المقدس والغالي قد انتعش أخيراً كشرارة موجودة منذ أعوام، وكوعي مؤلم لعدم الكمال وعدم رجوع الخسائر المرتكبة نتيجة ذنبه طوعاً كان ذلك أم كراهية. وأخيراً أمام أولئك الذين اصطدمت وتصطدم بهم حياته.

إننا نتذكر .هنا المدونات التاريخية الإسبانية والتي استخدمت من قبل تاركوفسكي في الفيلم. وإن مدونات سنوات حربنا تأخذنا إلى تلك الأزمان، حيث تعلقت بالقوى الإنسانية " لأبنائنا جميعاً " إمكانية وجودنا نفسها، " ووجود جميع أمهاتنا ". وكم كانوا قريبين من بعضهم البعض، وهم منفصلون بآلاف الكيلومترات، وبالضباب الحالك للإنفجارات ! إنها ذاكرتنا العامة وذاكرة كل واحد فينا. إنها الذاكرة المقدسة والغالية والتي بدونها " لا يستطيع الإنسان أن يعيش ".

وهكذا فإن ذاكرة المؤلف تستوعب في داخلها رحابة وعمق التجربة الروحية والتاريخية للأمة. إن الإنسان الذي يؤكده تاركوفسكي مرتبط بعدد غير محدود من الخيوط مع الناس والتاريخ: ففيه يوجد الماضي والحاضر والمستقبل – إنه يستوعب تجربة الماضي، ومسؤول عن المستقبل. إن كل تمرده الروحي، وقلقه، وبحثه مثار من إحساسه بمشاركته بسلسلة غير منتهية من الحركة الإنسانية والكمال الأخلاقي.

أتذكر احدى رسائل فان كوخ حيث يقول فيها: " إن العالم موجود بالنسبة لي بمقدار ما أشعر بنفسي – كما يقال – ملزماً ومدانا أمامه: ولقد خطوت ثلاثين عاماً على هذه الأرض. وها أنا ذا أريد أن أترك لنفسي من الشكر ذاكرةً ما على شكل رسومٍ أو لوحاتٍ كي أعبر عن المشاعر الإنسانية الصادقة ".

حول ظهور السينما

وحول بعض مسائل خصوصياتها

أندريه تاركوفسكي: إن أي نوعٍ من أنواع الفنون له مهامه ومعناه ، وله مصيره.وذلك يعني بشكل واضح تماماً أن هذا الفن أو ذاك يظهر نتيجة المتطلبات التاريخية، ويلعب دوراً خاصاً في القضايا العميقة التي تنهض أمام المجتمع.

وبالارتباط مع هذا يخطر بفكري تصور فضولي تم التطرق إليه من قبل فلورينسكي في عمله عن الآفاق المعاكسة. إنه يعتبر أن وجود آفاق معاكسة.. في التصوير الروسي القديم، هو ليس نتيجة عدم معرفة القوانين البصرية الطبيعية المرتبطة بالنهضة الإيطالية وباسم البيرت. إنه يعتبر (فلورينسكي) أن اكتشاف الآفاق كان ممكناً من خلال مراقبة الطبيعة وملاحظتها.وهكذا فإن غياب الآفاق النهضوية الكلاسيكية، ووجود آفاق معاكسة - كل ذلك هو جوهر التعبير عن متطلبات المسائل الروحية الخاصة أمام الرسامين الروس القدماء، خلافا للمسائل التي حلها طليان كافاترو تشينتو (بالمناسبة توجد رواية حول أن اندريه روبليف زار فينيسيا).

اولغا سوركوفا: إذا كان روبليف عرف بالواقع كل هذا - عرف توزيع الظل والضوء والتصميم، وكذلك اكتشاف كافالليني لوسائل وتشخيص الفضاء، والتحويل اللاحق لهذه الإكتشافات عند جوتو في ما يسمى " العلاقات الموضوعية تجاه الواقع " والمصورة بالفضاء الواقعي الثلاثي الأبعاد مع أشكال إنسانية مادية.. وملفوفة - إذا عرف روبليف الصياغة النظرية للآفاق الخطية الملخصة من قبل البرت، والتي وافق عليها برونيلسكي. إذا عرف تحديد الرائع كمقياس متساوٍ ، عندما أصبح المقياس الضروري للجمال هو التشابه مع الطبيعة، عندئذ من الطبيعي جداً وضع أحد الإفتراضات.

يبدأ في فجر ولادة الرأسمالية المتشكلة داخل منظومة العلاقات الإقطاعية كما هو معلوم التغني بالتناسق الرائع للشخصية الإنسانية. ومن المعلوم كذلك أن التطور اللاحق لهذه النزعة يعاني من تغيرات محسوسة في عصر الرأسمالية المتطورة، ويتحول من جهة إلى تراجيديا الذاتية الفائقة ومن جهة أخرى إلى عزلة الوعي الإنساني المهمل. وفي الواقع، ومن خلال السياق الحالي، نجد أنه من الأهمية بمكان ملاحظة أن الزمن الذي أبدع فيه روبليف، كان بالنسبة لإيطاليا زمن ولادة المنظومة الرأسمالية للقيم. حينذاك كان قد بدأ للتو في روسيا تمركز الإمارات الإقطاعية المبعثرة، وتشكل الوعي الذاتي للأمة الروسية. يمكن أن نفترض على خلفيه خصائص التطور هذه للتاريخ الروسي في تلك المرحلة أن الشعب الروسي كان مشغولاً كثيراً حتى تلك اللحظة بقضاياه العامة، محاولاً أن يعي نفسه كوحدة كاملة غير منقسمة، غير ممعنٍ للنظر في كل جزء على انفراد، وبالتالي في ممثل الشعب المعزول... وهكذا فإن روبليف استطاع في الأطر التاريخية المحددة للواقع الروسي أن يرى مهمته بشكلٍ طبيعي وشرعي في أن يمنح الشعب رمز الوحدة والأخوة. إن الرسام لم يستطع أن ينظر إلى ما هو ذاتي وشخصي، والمعبر عنه لدى الإيطاليين في دراسة الطبيعة ونقلها إلى أشكال تصويرية. إن الفكرة التي حملها روبليف تتطلب شكلاً شرطياً معمماً. وكما يبدو فإنه... يجري الحديث في هذا المعنى عن " الدور الخاص للفن في حل المسائل العميقة التي تنهض أمام المجتمع "...

أندريه تاركوفسكي: إن أية فكرة من تلك الفكر التي تتولد في أحشاء الإنسانية ليست صدفة - إن ولادتها تتطلب مبادىء وجود وتطور الواقع نفسه.:. كان من الضروري كي تولد السينما قبل ٨٠ عاماً أن توجد أسباب ذات أهمية كافية من أجل ذلك.

لم يظهر قبل السينما أي نوعٍ من أنواع الفن نتيجة الاختراعات التكنولوجية. وقد اعتبرت السينما تلك الأداة لقرننا التكنولوجي التي احتاجتها الإنسانية من أجل امتلاكها اللاحق للواقع. لأن كل نوع من أنواع الفن يملك ناحية من النواحي الكثيرة للإدراك الأخلاقي والحسي للواقع المحيط بنا.

أولغا سوركوفا: ولكن لو وجدت رابطة محددة تشترط ظهور وتناسب الفن مع الواقع. فما هي عندئذ ميزة هذه الرابطة بالنسبة للسينما. ما الذي حفز ولادتها؟

ولماذا في بداية القرن بالضبط؟. وأي دورٍ تلعبه السينما في إدراك الواقع وفي تلبية متطلباتنا الروحية؟.

أندريه تاركوفسكي: كي أوضح لنفسي الدور والوظيفة الاجتماعية للسينما، ولاحقاً المبررات على تشخيص أطرها الجمالية وحدود تأثيرها، يجب البدء من بعيد. فإذا كانت السينما قد ولدت في منعطف المائة عام الماضية، فمن الواضح عندئذٍ أن بعض متطلبات الروح الإنسانية التي ظهرت أمام ذاكرتنا احتاجت إلى هذا الظهور. ما هو مجال تأثيرها؟. هل زمن ولادتها طبيعي؟.

لقد خلقت البشرية عند الإنسان أثناء عملية الدفاع عنه ضد التأثيرات العفوية للطبيعة، والتي تهدده على طريق تطوره، حسب تعبير أو بينغايمر مناعة. إن هذه المناعة ستعطينا الإمكانية كي نحرر طاقتنا إلى الحد الأقصى من أجل العمل والإبداع، وكي نكون أقل تبعية للظروف الطبيعة. إن هذه العملية تجذب إليها الإنسان الإجتماعي بالضرورة. وإذ يزداد اهتمام الإنسان بالنشاط الاجتماعي المتعدد وغير المحدود في القرن العشرين في الصناعة والعلم والاقتصاد والكثير غيرها من مجالات الحياة، والتي تتطلب جهوداً مستمرة وانتباهاً لا يضعف، فإنه يتوجه قبل كل شيء نحو الزمن. وهكذا ظهرت وحتى بداية القرن العشرين كتلة من الفئات الاجتماعية التي تقدم للمجتمع أحيانا أكثر من ثلث وقتها تقريباً. وبدأ التخصص بالنمو، وأخذ وقت الأخصائيين يصبح بشكل أكبر فأكبر بحالة تبعية لوضعهم. لقد أصبحت حياة هؤلاء الناس ومصيرهم يتركزان في الرابطة والعلاقة المتبادلة مع حرفهم. أصبح الإنسان يعيش بشكلٍ مغلق أكثر من السابق، وغالباً حسب برنامج يقلص بشكل حاد تجربته بالمعنى الواسع لهذه الكلمة، تجربته بمعنى المعاشرة والإنطباعات الحياتية المباشرة. وقد كبر فيما بعد وبشكل كبير ما يسمى بالتجربة الإختصاصية الضيقة، والتي تمتنع فيها بنهاية المطاف بعض الفئات عن التبادل فيما بينها تقريباً.

لقد ظهر واضحاً تهديد وضرر ومحدودية الإعلام ورتابته، والتي ولدت جميعا في منظومة مغلقة لأحد الاهتمامات الاجتماعية. فإمكانية تبادل التجارب أصبحت أقل، وضعفت روابط الناس تجاه بعضهم البعض. وبكلمة أخرى بدا الاكتمال الروحي للذاتية بحالة خطرة نتيجة عدم إمكانية ترويجه، وبسبب تقيد هذه

الإمكانية بأطر الضرورة الصناعية. لقد أصبح مصير الإنسان معياري، وغير متعلق غالباً بالنوعية الذاتية للشخصية. فعندما ظهر الإنسان محكوماً في علاقة مباشرة بمصيره الاجتماعي أصبحت معايرة الذات خطراً واقعياً بالفعل - وعندئذٍ ولدت السينما بالضبط.

لقد ظفرت السينما بالمشاهد بسرعة استثنائية وديناميكية، وأصبحت أحد أكثر الفقرات الروحية في اقتصاد الدولة. فكيف يفسر أن ملايين المشاهدين يملؤون الصالات السينمائية، ويعيشون اللحظة بارتعاشٍ روحي عندما يطفأ النور في الصالة، وتومض على الشاشة أول مشاهد الفيلم؟.

إن المشاهد إذ يشتري بطاقة إلى السينما، فإن يسعى إلى ملىء فراغ تجربته وكأنه يلقي بنفسه في الجري وراء " الزمن الضائع " أي أنه يسعى كي يملأ ذلك الفراغ الروحي الذي تشكل نتيجة خصوصية وجوده الحالي نفسه، المرتبط مع الإنشغال والروابط المحدودة.

اولغا سوركوفا: أنتم تتكلمون أن المشاهد يلقي بنفسه في الجري وراء " الزمن الضائع " ساعياً كي يعوض ما لم تقدمه له التجربة الروحية، ولكن التجربة يمكن أن تعوض بفضل الفنون الأخرى: بواسطة الرسم والأدب والموسيقى... هنا يبرز بروست مع مجلداته الطويلة " في البحث عن الزمن الضائع "... أنه لا يملك ولا يستطيع أن يملك من القراء بمقدار ما تملكه السينما من المشاهدين. وهذا يعني كما يبدو أن المشاهد إلى جانب أنه يحاول أن يلحق بـــ " الزمن الضائع " في صالة السينما، فإن تلك الطريقة التي تقدم فيها السينما التجربة إلى المشاهد تتوافق بشكلٍ أكبر مع وقع حياتنا... وإذ يتم الأخذ بعين الاعتبار مشاغل البشر، والتي تحدثتم عنها للإنسان المعاصر، فإنه يروق لكم كما يبدو الحصول على هذه التجربة في تعبيرها المتماسك والمتلاحم. إن السينما ليست بداية " لكسب المشاهد بشكل ديناميكي " فقط، ولكن لكسب المشاهد إلى جانب ديناميكيتها هذه بأسره.

أندريه تاركوفسكي:إن الذي يظهر أكثر خمولاً ولكن أكثر جاذبيةً هو المشاهد... وعلى كل حال فإن محتوى كل الفنون الأخرى ما عدا السينما قد توضح للإنسانية منذ القدم. وتستمر الآن مع ذلك بعض النقاشات، وهي تظهر بالإرتباط مع الخاصة الجارية التي تطرح من قبل اللحظة الجديدة.

إن ردود فعل المشاهد في زمننا على هذا الفيلم المعروض على الشاشة، أو ذاك مختلفة بشكل مبدئي بالنسبة للتصويرات التي أنتجتها شرائط أعوام العشرينات والثلاثينات. وعندما ذهبت آلاف الناس لتشاهد " تشاباييف ". كان الحماس الذي أثاره هذا الفيلم حينئذ، وكما بدا عند ذاك موافقة طبيعية وتامة على المحتوى. لقد اقترح على المشاهد عمل فني، وقد تم تقييمه بشكل رئيسي من وجهة نظر ظهور نوع جديد من الفن. أما الآن وعندما يحتشد المشاهدون كسد من أجل رؤية فيلم ما مزعوم مثل " انجيليك " فإن أفلاماً مثل " مرج التوت " أو " الجزيرة العارية " تعرض في صالات فارغة: وعندئذ سيعزق المحترفون بإيديهم دون شفقة، بالرغم من أنهم الآن وكما اعتقد قد تهادنوا مع الواقع الموجود بشكلٍ كامل، واثقين بتسامح أن هذه الأفلام الرائعة أو تلك لا تملك أي نجاح لدى المشاهد، ولن تملكه مستقبلاً... فبماذا تكمن القضية إذن؟ هل في انحطاط وسقوط الأمزجة أم انحطاط المخرجين؟. ليس في هذا ولا ذاك.

ببساطة يمكن تفسير ذلك الشيء العام الذي يشمل التصويرات التي بهرت المشاهد أعوام الثلاثينات، بالفرح والإبتهاج الشاملين من قبل أولئك الذين شهدوا ولادة فنٍ جديد. إن ظاهرة السينما نفسها التي تستعرض كليةً جديدةً، ومجازيةً جديدة، والتي تبين نواحي مجهولة للواقع، أذهلت المشاهد، ولم تستطع إلا أن تحوله إلى معجب متحمس للفيلم. يفصلنا عن القرن الـــ ٢١ حوالي ٢٠ عاماً. وإذا عاشت السينما خلال زمن وجودها صعوداً وهبوطاً، فإنها قطعت طريقاً صعباً ومشوشاً، وقد ظهرت علاقات متبادلة معقدة بين أفلام فكرية وفنية عميقة، ولكن غنية وما يسمى بالعمل التجاريِ. وتزداد الهوة بينهما في كل يوم. ومع هذا تولد أفلام محكوم عليها بأن تبقى علامةً في تاريخ السينما.

أصبح المشاهدون متمايزين في علاقتهم مع الأفلام، والسبب الرئيسي في ذلك هو أن السينما بحد ذاتها كظاهرةٍ جديدةٍ وغريبة لم تعد تدهشهم منذ زمن طويل. في الوقت الذي يزداد فيه اختلافُ المطالب الروحية للناس، حيث ظهر لدى المشاهدين تعاطف ونفور. وتستقر لدى فناني السينما دائرة من المشاهدين. وهذا التحديد يعبر عنه في بعضِ الأحيان بصورةٍ حادةٍ إلى أقصى ما يمكن. ومن الرائع عندما يكون المشاهد قادراً على أن لا يحشدَ في حفنة واحدة، شغفه الجمالي، وهذا يشهد على نمو وعي الشخصية الذاتي التي تملك الآن مقياساً جمالياً خاصاً.

يركز المخرج بدوره اهتمامه على نواحٍ ومسائل الواقع التي تهمه والأكثر عمقاً. يظهر مشاهدون مخلصون، ومخرجون محبوبون – بحيث أنه من الصعوبة اليوم الاعتماد على النجاحات العامة لأي فيلم ما. إن مثل هذا النجاح بالإضافة لذلك – هو سمة للفيلم بحق، والتي توجد في منظومة ما يسمى بالثقافة الجماهيرية.

يتكدر أحد ما ويحن إلى نجاحات السينما السوفيتية في أعوام الثلاثينات، ويتنهد كئيباً على وحدة إدراك المشاهد. ولكن الماضي لحسن الحظ سوف لن يعود.

إن كل شيء مترابط مع بعضه البعض – سواءً مجالات المشاهدين وشخصنة المسائل الإبداعية للمخرجين – ويعنى هذا فقط أن السينما تتطور وتتعقد أشكالها، وهي مدعوة كي تستوعب في داخلها أكثر القضايا عمقاً، والتي تكشف المسائل التي توحّد مختلف الناس. توحد المشاهدين ذوي المصائر المختلفة، والمتناقضين بطبائعهم، وغير المتشابهين بأمزجتهم. ومن غير الممكن الآن أن نتصور انعكاساً واحداً حتى بالنسبة لما يسمى ظواهر الفن التي لا نقاش حولها، والعميقة والساطعة والموهوبة. إن إمكانية الحوار بين الفنان والمشاهد يجب أن تصبح شرطاً للصلات بينهما. هذا الحوار المرغوب والمطلوب – ولأجل هذا يجب أن يظهر لدى الجلساء إهتمام عام، وميل مشترك، ووجهات نظر قريبة حول المادة، وأخيراً بنىً عاطفية متقاربة. وفي حالة أخرى يستطيع حتى أكثر الجلساء امتاعاً، كشخصية بحد ذاتها وكفردية، أن يسئم الواحد منهم الآخر بسرعة ويثير مللاً متبادلاً، ويخاطر باكتشاف إمكانية أن يتفادى الواحد الآخر. أليس ذلك حقيقة؟. يدرك ذلك حتى الكلاسيكيين بشكل انتقائي وليس بشكل متساوٍ في التجربة الذاتية لكل واحد.

إن الإنسان قادر على الاستمتاع بالفن، وهو بحكم شغفه العميق يحدد مجال الأعمال الفنية المحبوبة، معتمداً في هذه الحالة ليس على تلك التقييمات النوعية " الموضوعية " الدارجة، ولكن قبل كل شيء على ذاتيته الخاصة. فما هو السيء في ذلك؟. إن هذا يؤكد فقط أن أوسع فئات الناس مهتمة بالفن بشكل شخصي وذاتي.

إن السينما تسعى لتنتظم في أحد حلقات التجربة المجسدة مادياً من قبل الفنان في الفيلم. يجب السعي لشيء واحد فقط – للحقيقة، ولكن التناقض الظاهري المعذب يتلخص في أن هذه الحقيقة تتحول بشكل حتمي إلى شرطية. إلى وهم الحقيقة

وطرازها. إن ذاتية المخرج تحدد طرائق روابطه مع العالم، وتفاقم الانتقائية ذاتية العالم المنتج من قبل الفنان. إن الوصول إلى حقيقة اللقطة – هو حلم فقط. هو إثبات للسعي فقط الذي إذ قرر أن يستعرض في كل مرة خصوصية الإختيار المتخذ من قبل المخرج، يستعرض الذاتية في موقفه. أن يسعى إلى حقيقته (ولايمكن غير ذلك) فإن هذا يعني التفتيش عن لغته وعن منظومته في التعبير، المدعوة لتكوين افكارك. وتعطي أفلام مختلف المخرجين مجتمعين معاً بعض الواقعية بالنسبة للوحة العالم المعاصر الذي يسعى نحو الكمال النسبي، وتستعرض همومه وقلقه وقضاياه في نهاية المطاف تلك التجربة الناقصة والمعممة للإنسان المعاصر، من أجل تشخيص فن السينما ببهاء وروعة.

أولغا سوركوفا: لنذكر مرة أخرى أن تاركوفسكي بعد أن صور فيلمه الأول "طفولة ايفان " عمل كي يفسر بشكل نظري ويصيغ مبادئه الجمالية. ومن المدهش أنه كان لا يعاني ولغاية الآن في آرائه الأساسية والرئيسية من أية تغيرات. إنه منذ البداية، وفي أول مقالة له اعترف بحاجته للتفكير في خصوصية فن السينماء، والذي كان عليه اعتباراً من الآن أن يعمل فيها. وقد أكد لاحقاً أن العمل في السينما يحثه على ضرورة " التفكير بشكل نظري " بخاصية الهة الشعر والأدب الجديدة، وبالتالي الإحتياط من الخرافات الشائعة فيما يخص السمات المتنوعة والخاصة.

وإذ استخدم تاركوفسكي نبرة جديدة لإظهار خصوصية السينما، فقد أصر كمثال وبالدرجة الأولى على اختلاف السينما عن الأدب الذي كانت تقرأه والدته كثيراً، والذي ثقف في كل الأحوال شقيقته الكبرى. وفيما بعد، وفي تطابق منطقي مع هذه المقدمة الأولية فإنه أخضع للشك تراكيبية السينما مصراً على استقلاليتها المتزايدة وعدم تبعيتها التي تعيق فقط ملامسة الفنون المجاورة. لقد افترض تاركوفسكي أن البنية المجربة للفنون المجاورة تعيق السينمائي في إعادة بناء الحياة كما يحسها هو ويراها أي الحياة الحقيقية.(أما ماذا يقصد تاركوفسكي عندما يتكلم عن " الحقيقة "، فليس من الصعوبة فهمه على ضوء ما تم عرضه للتو من قبله حول العلاقة المتبادلة بين الحقيقة والشرطية في الفن).

لقد أصر تاركوفسكي منذ البداية على أن السينما – هي فن " مؤلف كأي شيء آخر ". لهذا فإنه انطلاقاً من ذلك افترض أن اجتماع المخرج وكاتب السيناريو

في شخص مؤلفٍ واحد هو شيء طبيعي وعضوي بالنسبة للسينما.. لذلك فإنه ولو انهمك في إخراجِ سيناريو غريب، فهو ملزم أن يعيشه بشكل ذاتي، وأن يعيد التفكير به في ضوء معاناته هذه، أي إعادة بنائه عملياً بما يتطابق مع شعوره الشخصي بالعالم. لقد شكك تاركوفسكي في أعماله المبكرة " بصحة " بناء الموضوع مع " التطور المباشر والمنطقي الثابت " مفترضاً " روابط شاعرية " أكثر " قرباً للحياة " وبعيدة في تجلياتها الطبيعية عن شروط الأشكال الدرامية المقوننة. وهنا بالذات دعا إلى البحث عن " الرائع والشاعري في الحياة نفسها "، وقد تبرأ فيما بعد متأخراً " في مقالة الزمن المسجل " من مصطلح " الشاعري " بما أن ممارسة تطور السينما ملأته بمحتوىً غريب عنه، رافضاً تأويل المؤلفين الآخرين " للشاعرية " و " للرمزية " يقف تاركوفسكي بدءاً من " أندريه روبليف " ضد الرموز والحلول الرمزية في السينما. ولكن يبقى جوهر الشيء الذي تكلم عنه تاركوفسكي نفسه مهما تغير علم العبارات والمصطلحات – لقد أدان قوننة ما يسمى " الفن المسرحي للطباع " التقليدي والطبيعي كاملاً كما تم افتراضه لأجل المسرح فقط، وأكد أنه يلتحق بالسينما إتحاد مختلف أقسام المواضيع في نسيج واحد للفيلم، المدعم بمنطق أفكار المؤلف، والإحساس الدقيق بالمادة التي تحدد إختيار وفهم ذلك الشيء المطلق – ولماذا.

لقد نفى تاركوفسكي منذ البداية توزيع الممثلين الشكلي والتعبيري بشكل خاص، هذا التوزيع المدعو كما يزعم إلى أن يحمل إلى المشاهد " فكرة " القطعة، مفترضاً أن التوزيع التمثيلي الشكلي المشابه في السينما يؤدي إلى " التجريد " مهدماً بذلك " الملموسية وكثرة المعاني للحقيقة الصادقة " والطبع الذي يجب السعي عليه.

ويدعو المؤلف في أحد مقالاته إلى عدم الوقوع في إغواء " جمال الحلول النمطية " وفي مقالته اللاحقة إلى تجنب الخفة غير العادية مع أي " رمز " واستبدالها بخاتم الثقة في أن " قوة السينما ليست في رهافة الرمزية (ولتكن الأكثر شجاعةً)، ولكن في أن هذه الصور تعبر عن الملموسية وعدم التكرارية للحقيقة الواقعية. هذا ويستطيع القارىء في الفصل المكرس للصورة في السينما الإقتناع إلى درجة ما أن تاركوفسكي يبقى مخلصاً لمقدماته وألغازه النظرية الأصلية، وليس فقط النظرية. وهاهو تاركوفسكي يفكر في أول مقالاته بالفيلم الذي أصبح قصة عن

أفكار البطل " عن ذكرياته وأحلامه، بغياب البطل نفسه عن الشاشة كتجسيد مادي. لقد حلم ببطلٍ يشبه بطلاً عاطفياً في الشعر والأدب وفيما بعد تابع الإصرار (ما زال في آرائه النظرية) على أنه يمكن صنع فيلم دون أبطال، حيث سيحدد كل شيء ومنظور نظراته إلى الحياة ". وها نحن قد رأينا قبل عدة سنوات " المرآة " حيث البطل الرئيسي فيها لا يظهر على الشاشة في الحقيقة، ونحن نعيد تكوين صورته لأنفسنا من خلال إسقاط الأحداث المركبة مع هذا البطل، المؤلف، بالتطابق مع مهامه الجمالية والفكرية.

وقد اكتشف تاركوفسكي في النهاية ومنذ فترة طويلة الشغف تجاه " الخطط الطويلة والبطيئة " متوصلاً إلى صياغة فكرة " الزمن المسجل " معتبراً أن الرصد هو " بداية لشكل الصورة " في السينما. وعندئذ حدد الصورة السينمائية " كرصد لأجل الحقيقة التي تجري في الواقع " وأكد أن " الصورة ستصبح سينمائية بشكل حقيقي لدى وجود شروط ضرورية، بحث أنه لا يعيش في الزمن فقط، ولكن الزمن يعيش فيه، ابتداءاً من المشاهد المأخوذة كلٍ على حدة ". أما عملية الإبداع في السينما نفسها، فإن تاركوفسكي حدد تنوع " فن النحت من الزمن ".

وبكلمة ينشأ انطباع بأن تاركوفسكي قد تجنب بشكل من الأشكال مدة التدريب – الأبحاث، التجربة... إنها ظلت كما هو واضح في مكان ما " وراء اللقطة " لا يمكن بلوغها بالنسبة لفضولنا. إن تاركوفسكي على ما يبدو قد أعلن للجميع بكل إبداعه وكلماته الشفهية والمطبوعة عن كل تلك المجموعة من القضايا التي يتابع العمل عليها حتى يومنا هذا.

وبالتالي ما هو موقفك من التجربة في فن السينما؟ أليست مع ذلك أقل آلهة الشعر والأدب دراسة.

أندريه تاركوفسكي: يجب أن أعترف أنه حتى لحظة ظهور فيلم طفولة ايفان، لم أشعر بنفسي مخرجاً، ولم تشعر السينما بوجودي. إن السينما بقيت مع الأسف بالنسبة لي حتى قبل إدراكي الحاجة إلى الإبداع (هذا كان بعد ظهور "ايفان") بدرجة ما شيء في ذاته، الأمر الذي جعلني أتصور بصعوبة دوراً لنفسي فيها، والذي أعدني له معلمي ميخائيل ايليتش روم. كانت تلك حركة موازية ما بدون تلامس أو تأثير متبادل. والمستقبل لم يتحد مع الماضي، وأنا لم أتصور

وظيفتي الروحية لاحقاً. لم أر ايضاً ذلك الهدف الذي يتحقق فقط في النضال مع النفس، ويعني وجهة نظر إلى القضية المعبر عنها في معنى محدد مرة وللأبد. يمكن لاحقاً تغيير التكتيك فقط، أما الهدف فلا يعني وظيفة أدبية مطلقاً.

هذه كانت مرحلة تراكم الامكانيات التعبيرية بالمعنى الحرفي من جانب، والأبحاث الرائدة والعائلية، والخط التقليدي الوحيد الذي لم ينقطع بسبب الأمية والفظاظة من جانب آخر. لقد تعرفت ببساطة على مادة السينما التي كان علي أن أعمل عليها في المستقبل. وإن تجربتي تبرهن على عدم امكانية التعلم بأن تكون فناناً بواسطة معهد دراسي. لأنه كي تصبح ذلك لا يكفي أن تتعلم شيئاً أو أن تملك أسلوباً حرفياً ومهارة. بالإضافة لذلك وكما قال أحد ما: كي تكتب بشكل جيد، يجب أن تنسى القواعد. وإذ ينهي أحد ما الدراسة في معهد مشابه للفغيك، يفهم فجأة أنه ليس بوضع يؤهله أن يصبح فناناً، ولكن سيكون ذلك متأخراً جداً، سيكون بعد فوات الأوان.

إن الإنسان الذي قام بمحاولة كي يصبح مخرجاً ويخاطر بحياته كلها – وهو يجيب بنفسه فقط على هذه المخاطرة. وهكذا فإن هذه المخاطرة يجب أن تكون سلوكاً للشخص الناضج. إن مجموعة ضخمة من المعلمين " الذين يهيئون الفنانين لا يملكون الحق بالتضحية بالأعوام الضائعة نتيجة الإخفاقات، والآتية مباشرة من المقاعد المدرسية غالباً. من المستحيل الوقوف من مسالة قبول التلاميذ في مثل تلك المعاهد بشكل برغماتي نظيف (حسب مبدأ هل تساوي فروة الخروف الدباغة) – هنا تحوز المسألة الأخلاقية على مكان هام.إنها تظهر عندما يكون ٨٠% من التلاميذ، الذين يدرسون من أجل أن يصبحوا مخرجين أو فنانين ويملؤون الصفوف، قليلي الموهبة من وجهة النظر المهنية، والمنجذبين من خلال الحياة كلها إلى المدار القريب من السينمائي، لأنه لم يكن لديهم ما يكفي من القوى الروحية كي يبصقوا على الفشل ويمتلكوا مهنة أخرى. وكقاعدة لم يكن لدى هؤلاء الناس الذين أنفقوا ست سنوات على دراسة السينما من القوى ما يكفي ليبتعدوا عن هذا المجال الذي لم يخلقوا له.

ويبدو في هذا المعنى أن ظهور الجيل الأول من السينمائيين هو أكثر عضوية. وقد كان حضورهم جواباً لنداء الروح والقلب. لم يكن هذا الظهور مدهشاً

فقط، ولكن عملية طبيعيه في ذلك الوقت. إن الكثيرين في زمننا لا يريدون ولا يرغبون أن يفهموا المعنى الحقيقي لها. إن السينما السوفيتيه الثورية جعلت منها شابة. ولكن لأجل شباب تلك السنوات كان مثل هذا الاختيار يكمن في عمل الناس الواعي تماماً، والمستعدين للإجابة عن ممارساتهم.

وبالتالي ظهر طريق المعهد السينمائي التعليمي " فغيك " الذي يقوم بالتحضير التدريجي لتقييم التجربة السينمائية التي درسنا عليها. وهنا أتذكر بمناسبة مسألة التجربة كلمات غيس في " لعبة في الخرز ": " الحقيقة يجب أن تكون معاشة لا أن تعلم كيفية الاستعداد للمعركة.

إن الحركة تصبح حقيقة، أي أنها قادرة على أن تحول التقاليد إلى طاقة اجتماعية فقط عندما ينطبق مصير الشخصية ونزعتها للتطور والحركة على المنطق الموضوعي لتطور المجتمع.

ومن المفيد بعد مرور عشر سنوات على إنتاج " روبليف " التنويه به هنا أيضاً حيث يصلح أن يكون عنوانا للجملة التي ساقها غيس أعلاه.

يبنى مذهب الإدراك لدى أندريه حسب الرسم التخطيطي للعودة " إلى دائرته" التي آمل، والتي تظهر بشكل كاف وبصوره عفوية من المجرى " الحر " للحياة المعاد بناؤها على الشاشة. إن تاريخ حياة روبليف بالنسبة لنا، هو من حيث المحتوى تاريخ مذهب " تعليمي "، والذي إذ يحرق الواقع الحي في الجو المحيط، فإنه ينهض من الرماد كحقيقة جديدة بشكل كامل، ومكتشفة للتو.

إن حياة أندريه روبليف غير الملوثة، والذي تثقف في دير الثالوث المقدس المسمى باسم سرغييفسكي، وتحت جناحي سرغي رادونجيسكي، قد استوعبت الشعار الأساسي: الحب، والوحدة والأخاء. وقد عبر هذا الشعار الملهم من الواقع ومن التبصر السياسي لسيرغي، في زمن الحرب الإقطاعية الداخلية والقتال الدموي بين الأخوة، عن الحاجة للتوحيد والمركزية تجاه النير التتري – المغولي، كإمكانية وحيدة للبقاء أحياءً، والحفاظ على الكرامة القومية والدينية.

لقد استوعب الشاب اندريه هذه الأفكار بشكل تأملي – كان ببساطة مثقفاً بها ومروضاً عليها كما يقال.

ولقد اصطدم عندما خرج من جدران دير الثالوث بالواقع الفظيع والغريب والمفاجىء حقاً بالنسبة له. ويمكن أن تفسر تراجيدية تلك الأزمنة بالحاجة الناضجة للزمن فقط.

من السهل أن نتصور كم كان أندريه غير مهيأ لهذا الصدام مع الحياة. والذي كانت جدران الدير المتزعزة والمزيفة للآفاق تحميه منه.

وإذ مر أندريه روبليف بدائرة الألم والمعاناة التي شاركت في مصير شعبه، فإنه وبفقدانه الإيمان بعدم توافق أفكار الخير مع واقعه، يعود من جديد إلى حيث بدأ. يعود إلى أفكار الحب والخير والإخاء. ولكنه يشعر الآن بعظمة وسمو حقيقتها المعبر عنها بأمنيات الشعب المعذب.

هذا بالنسبة للتجربة، وبالنسبة لتلك الصعوبات الواقعية التي يصادفهاالإنسان. إن الحقائق التقليدية حية، لأنها تنصهر في التجربة الخاصة فقط. هذا ويتذكر الطلاب الفترة الأخير في المعهد السينمائي العالي " فغيك " قبل التخرج، وعلى أعتاب الدخول إلى المهنة، التي كما هو واضح محكوم علي بالعمل فيها مدى الحياة... إن التجربة الطلابية كانت تجربة غريبة لحد ما كما يبدو لي حالياً.

لقد عملنا الكثير " على الخشبة " دارسين تمارين الإخراج والأداء التمثيلي، وكتبنا الكثير من سيناريوهات الأعمال الدراسية. ولكننا لم نشاهد ما يكفي من الأفلام. والآن يشاهد خريجو المعهد السينمائي " فغيك " كما يبدو لي أقل من السابق أيضاً. من الصعوبة أن نفهم كيف يمكن دراسة مهنة السينما دون معرفة تجربة السينما العالمية المعاصرة. ألا يبدو هذا في نهاية المطاف وكأنه حكم على الطلاب باختراع دواليب وكوى ودراجات. هل يمكن أن تتصور نفسك رساماً، ولم تزر أي متحف أو أي مرسم لزملائك؟ وهل يمكن أن تكون كاتباً، وأنت لم تقرأ أي كتاب؟ أو سينمائي ولم تشاهد أي فيلم؟. من فضلك هو أمامكم. هذا من المعهد السينمائي "فغيك" والذين لا يراهم تقريباً أثناء وجودهم في جدران المعهد.

أتذكر الفيلم الأول الذي كان علي مشاهدته في المعهد على أعتاب الامتحانات. " في القاع " لرينوار وهو مأخوذ من مكسيم غوركي. ولقد بقي لدي من المشاهدة إنطباعات وإحساسات مبهمة، شيء ما محظور وخفي وغير طبيعي. لعب دور (بيبل) جان غابان والبارون لويس جوفيه...

وبالتالي فإن حالتي الميتافيزيكية هذه كانت قد تغيرت في بعض المعنى حتى الصف الرابع. لقد عصفت بنا قوى كامنة، وكانت كل طاقتنا موجهة نحو الممارسة الانتاجية، وفيما بعد نحو العمل ما قبل الدبلوم الذي صورته بمشاركة إخراجية من

قبل أ. غوردني – لقد درسنا في صف واحد. كان هذا فيلماً طويلاً نسبياً، وتم تحقيقه بوسائل الستوديو السينمائي التابع لـ " فغيك " والتلفزيون المركزي،حول نزع الألغام من قبل جنود الهندسة، من المخلفات الألمانية الباقية من زمن الحرب. ولقد شعرت إذ صورت هذا الفيلم حسب سيناريو أعددته بنفسي، وبدون أية مساعدة، من جديد أنني اقترب على الأقل من فهم ما يسمى بالسينما.. وقد تعقدت المشكلة لأننا كنا ننجذب أثناء تصويرنا لهذا العمل طوال الوقت إلى الفيلم الطويل، أي إلى الفيلم الحقيقي كما بدا لنا. ولكن الفيلم القصير أصعب من الطويل. من الضرورة هنا الإحساس الذي لا تشوبه شائبة بالشكل !... لقد أثارتنا الأفكار الانتاجية التنظيمية في ذلك الوقت كمذهب للفيلم، وبالتالي أفسحنا المكان للخطة الإنتاجية المفرطة في التضخم. والآن يبدو لي أن العمل على الأفلام القصيرة يستطيع أن تكون ممتعاً بشكل استثنائي وأكثر فائدة.

اولغا سوركوفا: ولكن ألم يكن هذا بعد أن أصابتك الشهرة كمخرج، ينجذب نحو الأفلام الطويلة والبطيئة من الخارج، وذات الطابع التحليلي؟.

أندريه تاركوفسكي: أنا حتى الآن أفقد الأمل بأنني سأستطيع في وقت من الأوقات تصوير فيلم قصير... توجد لدي حتى عدة صيغ قصيرة – من أجل الاستخدام الداخلي في دفتر المذكرات. توجد مثلا صياغة لشعر والدي أرسين الكساندرو فيتش تاركوفسكي " مرضت في طفولتي " والتي هي حسب الفكرة يجب أن تُسمع من الشاشة أثناء أدائها.

لقد مرضت في الطفولة
ومن الجوع والخوف، انتزع القشور من شفتي.
والشفتان تنسلخان،
تذكرت الطعم المالح والبارد
وكل شيء يسير، كل شيء يسير ويسير.
أجلس على السلم في الخارج، أتدفأ، أروح أهذي.
كأنني أجلس بتمهل من أجل صيد الجرذان في النهر، وأتدفأ
على السلم، هكذا محموماً.
وأمي تقف، تجتذب يديها، كما لو أنها غير بعيدة

ولكن من المستحيل أن تقترب
أقترب قليلاً – تقف على بعد سبع خطوات
وتجتذب يديها – اقترب، تقف
على بعد سبع خطوات تجتذب يديها
فتحت الياقة، استلقيت
هنا بدأ المبوقون ينفخون في أبواقهم
الخيول تعدو، الأم
على الرصيف تطير، تجتذب يديها
وتذهب طائرةً.
والآن حلمت
تحت أشجار التفاح، هناك مشفى أبيض
وشرشف أبيض تحت حنجرتي
وطبيب أبيض ينظر إلي.
تقف ممرضةٌ صغيرة بيضاء حتى القدمين
وتتحرك بالأجنحة
ويبقى الجميع
أما الأم، فقد وصلت، وحركت اليدين وطارت.

أولغا سوركوفا: حري بالإعجاب بعض الأبحاث عن الروابط المتبادلة بين فن صناعة الفيلم لدى أندريه تاركوفسكي، ومجازية الشعر لدى أرسين تاركوفسكي. هذا موضوع عمل كبير... ولكن مازلنا نشير فقط إلى قائمة الحجج لدى الأب والابن في الشكل الأكثر عمومية. وهكذا فإن سرد شعر أرسين تاركوفسكي من قبل المخرج فقط يمكن أن يكون تماماً عنواناً لـــ " المرآة " بالرغم من أنه (أي الشعر) لم ينوه عنه في الفيلم ولو لمرة واحدة. ولكن من المدهش التشابه بين الابن والأب في الإحساس بالطفولة، غير المختلق وغير المزيف، والذي أدّى بحكم قوة العطالة إلى اعتبار تلك المرحلة " الأكثر سعادة " في وجود كل منهما. " الأكثر سعادة "... ربما... ولكن الأكثر مسؤولية والأكثر توتراً... أجل ولكن ما هي " السعادة "؟. لقد لامسنا هذه المسألة سابقاً – " سعيد من زار هذا العالم في دقائقه المهلكة... ".

الطفولة – هي الإدراك الأكثر رهافة وطيبة وتجريداً للعالم المحيط. هي اكتشاف العالم بكل كماله. هذا الكمال الموحد، وغير المجزأ في الطفولة – بالرغم من أنه لم ير ولم يلاحظ فيما بعد أبداً، هكذا وبالتفصيل حول نفسه كما رأى ولاحظ سابقاً عن الحشائش والزهور والفراشات وأشكال الأوراق، وحتى النظرة الناضجة، وإيماءته، والجمل الملقاة دون حذر. بيد أن عالمنا وباللأسف لا يزال بعيداً عن الكمال – وهكذا بالضبط وكما يكتشف الطفل بالإدراك ما هو مشرق وخير، فإنه يبدو عاجزاً عن الدفاع عن حساسيته تجاه ما هو فظ وقاسٍ، والذي يذهله بألم.

إن شعر أرسين تاركوفسكي وفيلم " المرآة " هما عن الطفولة الواقعية، وليسا عن الفرح دائماً، وإنما عن الصعوبات والتعقيدات المؤلمة... عن الطفولة المعذبة، والأرجل المحمرة من البرد والتشقق في الشفاه بسبب الحمى، مع كل التراجيدية الخاصة لإدراك الطفل للعالم المحيط به. الطفولة – هي وقت صعب وسعيد بآن واحد، وبالطبع على طريقته في حياتنا، والذي يحدد الكثير جداً في مجراها اللاحق. وكما في الفيلم وفي الشعر المقتبس تمر كل الحياة العاطفية للبطل حتى الوصول إلى السرير في المستشفى، الحياة المصدق عليها من نفس الترديد المتعاقب للمؤلف – " أما الأم فتقف، تجتنب يديها... " وكما في الشعر، فإن بطل الفيلم يظهر أمامنا مرة أولى ووحيدة في المشهد ما قبل الأخير، مريضاً، بضمير معذب، متعطشاً للسعادة – تحت " شرشف أبيض " بعناية الأطباء والممرضات الرحيمات... " ولكن الأم وصلت، حركت يديها وطارت... " يطير في الفيلم من يد المريض طير، انه نموذج للأمل ولتأكيد القيمة الدائمة والأبدية لتعاقب الجنس البشري.

إن المشاهد الأخيرة في الفيلم ترتفع إلى مستوى الدوي الحماسي المصاحب من قبل المطالع الباخوية " الشغف حسب يوهان ". وبمقدار ما كانت الأم تذهب بعيداً إلى اللامكان – فإنها تذهب في إدراك المؤلف وتبقى هنا قريبة: امرأة لا تزال شابة تنتظر أعجوبة ولادة طفل، وامرأة حدباء بوجه مغضن جامد – بمقدار ما تسعى بشكل جامح خلفه في البحث عن الأمر الرئيسي والأبدي في طرقات حياة ابنها، الصبي الحليق وكبير الرأس وصاحب العيون الحزينة والمتأملة، والمشية المتعثرة – والإنسان البالغ الحالي.

أندريه تاركوفسكي: هاهي مجموعة جليه من الأشعار – عن الأم والمشفى.

- **اللقطة الأولى:** عامة وبعيدة. مدينة مصورة من الأعلى، في الخريف أو في بداية الشتاء. صورة بطيئة من قبل جهاز قياس البعد المحرقي لشجرة تقف عند الحائط.
- **اللقطة الثانية:** كبيرة. البانوراما من الأعلى، وبآن واحد صورة من قبل جهاز البعد المحرقي – بركة، عشب، طحالب مصورة بتضخيم، يجب أن تبدو بشكل منظر طبيعي، تسمع منذ بداية اللقطة ضجةً حادةً ولجوجةً – للمدينة التي تهجع بشكل كامل حتى نهاية اللقطة الثانية.
- **اللقطة الثالثة:** بضخامة. شعلة النار، يد ما تمد بظرف قديم مدعوك نحو الشعلة التي تنطفىء. النار تتهيج من جديد. البانوراما من الأعلى – عند الشجرة يقف الأب وهو ينظر إلى النار (مؤلف الشعر). بعد ذلك ينحني كما هو واضح من أجل أن يسوي النار. نقل المحرق إلى المقدمة – منظر طبيعي عريض وخريفي وضباب. بعيداً تشتعل شعلة نار بالقرب من الشجرة. الأب يسوي النار، يستوي، يعود من جديد، يبتعد عن آلة التصوير في الحقل.

يتحرك جهاز قياس المحرق إلى الخلف حتى المستوى المتوسط. الأب يستمر بالسير. من جديد يتحرك جهاز قياس المحرق من أجل أن يظهر السائر دائماً بمستوى واحد. وبعد ذلك إذ يلتف الأب بشكل تدريجي، يظهر بالقرب من آلة التصوير في منظرٍ جانبي. الأب يختفي خلف الأشجار، ومن خلف الأشجار سيظهر ابنه متحركاً بنفس الاتجاه. يتوجه الجهاز المحرقي نحو وجه الأبن الذي يتحرك في نهاية اللقطة باتجاه آلة التصوير.

- **اللقطة الرابعة:** من وجهة نظر الإبن – حركة آلة التصوير إلى الأعلى مع تقريب جهاز القياس المحرقي – دروب، بركة، عشب يابس، تحوم ريشة بيضاء وتسقط من الأعلى إلى البركة. اللقطة الخامسة: بضخامة: الإبن ينظر إلى الريشة التي تسقط، وبعد ذلك إلى الأعلى نحو السماء، ينحني، ويخرج من اللقطة. نقل المحرق إلى المستوى العام – الإبن يرفع الريشة ويسير أبعد. يختفي خلف الأشجار، التي يظهر من ورائها الحفيد وهو يتابع طريقه. في يده ريشة بيضاء. تظلم السماء، الحفيد يسير في الحقل... يتوجه الجهاز المحرقي إلى الحفيد في منظرٍ جانبي، والذي يلاحظ فجأة شيئاً خلف اللقطة ويتوقف.

البانوراما باتجاه نظرته. على المستوى العام يقف على طرف غابة مظلمة ملاك. تظلم السماء، كسوف وبآن واحد فقدان المحرق. يسمع شعر من بداية اللقطة

الثالثة حتى نهاية اللقطة الرابعة تقريباً، بين شعلة النار والريشة الساقطة. وبآن واحد تقريباً مع نهاية الشعر وأبكر بقليل تبدأ بالدوي نهاية الخاتمة " السيمفونية الوداعية " لهايدن التي تنتهي مع الكسوف.

أولغا سوركوفا: متى صغتم اللوحة في شكلها هذا، هل تعتبر أن الفيلم قائم، وأنه بقي حسب التعبير الشهير " التصوير فقط " أي أنه بقي فقط التسجيل التكنيكي على الشريط، والذي قدم ذات مرة نظرة داخلية.

أندريه تاركوفسكي:كلا بالطبع. وبالتالي لم يتهيأ لي أن أدرك بنفسي أن الفكرة الأولية لبداية الفيلم تتغير من حيث الجوهر أثناء العمل عليه. ويبقى الدافع الأصلي الذي أدى إلى ظهور هذه اللوحة أو تلك ثابتاً لا يتغير ويطلب تعبيراً عنه في العمل المنجز. بيد أن حركة شكل تجسيد الفكرة وديناميكية تثبيتها النهائي في صورة ملموسة تبدو لي حتمية. وكيف يكون غير ذلك؟. ولكن عملية بناء الأعمال نفسها هي نضال مع المادة التي يسعى الفنان للتلاؤم معها، والتغلب عليها، في سبيل التجسيد الكامل والتام لفكرته الرئيسية، التي تعيش في إحساسه الأول.

وبدون إفاضة... وعندما تتشكل الفكرة في الحالة الراهنة بوسائل السينما، أو بصور الواقع نفسه، فإنها تبدأ بالحياة في جسد الفيلم وفي ملامسة مباشرة فقط مع واقع العالم المادي.

إن أفظع النزعات وأكثرها رداءة من وجهة نظري – هي محاولة أن تنقل بدقة إلى الشاشة تصميماً افتراضياً مخترعاً ومسبقاً. إنها حرفة لا يجمعها جامع مشترك مع طبيعة الإبداع. يجب أن نتذوق الطعم تجاه الرصد المباشر للعالم المادي الحي والمتغير. حيث يحارب الرسام والأديب ويكدا أحيانا حتى الإعياء مع وسائل فنهما كي يعبرا عن العلاقة تجاه ذلك الذي لا يقدم الحركة لليد.

إن السينما ولدت كطريق لتسجيل حركة الواقع نفسها، وذلك من خلال وصفها للحقائق الملموسة والمؤقتة وغير المتكررة، وإعادة إنتاج اللحظة دائماً وأبداً، في تغيرها وتبدلها، حيث نجد أنفسنا في حالة الاستيعاب إذ نسجل هذه اللحظة على الشريط. ووسائل السينما مشروطة بذلك أيضاً. إن فكرة المؤلف ستصبح شاهداً إنسانياً حياً مقلقاً وممتعاً للمشاهد عندما نستطيع نحن فقط أن نغمرها في مجرى الواقع الراكض بشكل جامح، والمثبت من قبلنا بشكل محسوس لكل لحظة

في فرادتها وعدم تكرارها الحسابي والانفعالي، وبخلاف ذلك فإن الفيلم سيقضى عليه - سيهرم ويموت قبل أن يولد.

أولغا سوركوفا: في مناقشات تاركوفسكي حول " حركة " الواقع، وحول "جريان " تياره الجامح، والتي تبدو كطريقة " لتثبيت " السينما و " تعزيز " الجانب الحسي بشكل ملموس لكل لحظة فيها، نلاحظ إعجاب تاركوفسكي كما يتراءى له تقريباً بالإمكانية السحرية للسينما في تحويل الديناميكية إلى ستاتيكية وديمومة الإشكال داخل نفسها، كما بدت له في مرحلة ما كحالة متحولة من الستاتيكية إلى الديناميكية. إن وهم إمكانية " إيقاف اللحظة " هذه، وإيجاد الإمكانية المستحيلة تستهلك المخرج بشكل مستمر وتصب نظرياً في نفس مجرى تيار الواقع الجامح... إن تاركوفسكي مندهش من هذه الأعجوبة. ويسعى كي يسحب من " الشريط " الزمن الجاري بسرعة، وبشكل خاص الصور العزيزة عليه كقيمة خالدة وموضوعية وذات دلالة عامة.

إن تاركوفسكي بدءاً من " طفولة ايفان " ثابت بشكل مدهش، وكأن جمالية لوحاته لم تتغير ولم تكتمل. لقد ولد فجأةً ومباشرةً في لوحته هذه. وكل ما تم إنجازه قبل هذا العمل بما في ذلك عمله في الدبلوم " المدحلة والكمان " يبدو وكأنه ينتمي لشخص آخر وغريب. إن الصور عزيزة عليه بشكل أكبر عندما تكون أكثر قرباً منه وتعيش معه بشكل دائم، متطلباً بذلك تعابيراً جديده وجديدة أبداً. هذا ويمكن أن نتابع كيف تحدث هجرتها من فيلم إلى فيلم آخر... إن تطور صور تاركوفسكي يمكن أن يصبح مادة لدراسة خاصة. ولكننا نكتفي هنا مستفيدين من الإعداد الإخراجي ما دام الفيلم القصير لم يتم، ونتابع هذه الهجرة بعدة أمثلة قصيرة، آملين إعطاء دفعة لذاكرة قارئ هذا العمل الخاصة.

زفينيغورود - تصوير " سولياريس ". لم يتقدم شيء في ذلك اليوم، " يتم التكيف " أجل " والالتحاق بـــ "... وعندما ظهر أخيراً أن الجميع مستعد، اختفى فجأة في مكان ما " ليختفاغن "، عندئذ قررنا تصوير المشهد النظامي لمرور كيلفين قرب منزل الأب. أتذكر أنهم اشعلوا ضوءاً في نموذج ديكور هذا المنزل، وتكثف من حول هذا الضوء فجأة غسق آب البارد، والهادئ والضبابي، وأظلم المكان دفعة واحدة. أما " منزل " الوالد، فقد أضاء بنوافذه بشكل مريح وكأنه يدعو الناس

إليه، وبدا أنه يعيش هناك في الداخل أناس حكماء ومدهشون، ولسبب ما يتوجع القلب لأن أحداً لا يعيش هناك في هذه اللعبة الكبيرة والفارغة. لتتذكروا – " أما الأم فإنها تقف وتهز يديها، كأنها ليست بعيدة، ولكن الإقتراب مستحيل "؟. فهل تعجب القارىء تلاوة قائمة الأمزجة التي ظهرت وليس صدفة على ساحة التصوير، والتي حثت أرسين تاركوفسكي لكتابة الشعر المعروض أعلاه، وهل يفكر أندريه تاركوفسكي بفيلمه القصير؟. أقول بصدق، إنني أشك في أن هذه اللوحة الصغيرة ستروج في الواقع، وفي فترة ما من قبل المخرج. أشك لأسباب كثيرة، وقبل كل شيء، لأن الكثير من الأمزجة التي تحث على كتابة هذا السيناريو الصغير دخلت الآن في تأثير متبادل ومعقد مع الدوافع الأخرى كما في " المرآة "... ولقد أبدع تاركوفسكي، وقبل ذلك أيضاً في " سولياريس " مجموعة كاملة من تلك الصور المحسوسة والملموسة. كانت موصوفة من قبله. ولكن السيناريو الصغير المقتبس من دفتر مذكرات المخرج، والمرتجل من قبله في يوم سابق بالهام شيق، يعطينا مرة أخرى الإمكانية للاقتناع باستمرار بناء الصور التي تحاصر المخرج.

نحن نقرأ في السيناريو – " أية يد تمتد إلى الشعلة التي بدأت تنطفي. ظرف مدعوك قديم ". ستلقي يد كريس كيلفين في النار في " سولياريس " أوراقاً وصوراً قديمةً تلتهب للحظة، وتلتهم من قبل الشعلة: وإذ يطير كالفين إلى سولياريس، سيحاول للمرة الأخيرة أن يتخالص مع ماضيه... وبعد ذلك وإذ يجد نفسه على كوكب غريب، لا يستطيع ولا يرغب أن يفارقه... أنه سيتقاسم مع هارا الجديدة المهداة له مرة كمكافأة ومرة أخرى كعقاب وبإلحاح ذكرياته، ساعياً إلى الهام الروح الإنسانية في هذا الوجود الغريب، مستفزاً ضميره. سيتقاسم معها الحب والوجد الشديدين، والذين بدونهما كما قال ديستوفسكي " لا يستطيع الإنسان أن يعيش ". – إنه سيريها فيلماً عائلياً هادئاً مصوراً في زمن ما، في الماضي البعيد. جرى تصويره في الشتاء، وفي يوم خريفي ذهبي بارد. تحتفظ تلك القصاصات في داخلها بالطفل كريس وأمه التي ماتت منذ زمن بعيد، وهارا الأرضية تلك التي ستنتهي حياتها بعد قليل. إن قطع الشريط القصير، والتي ليس لها قيمة هذا اليوم، والتي لدي رغبة بشكل مؤلم بتمديدها في الزمان، بتمديدها إلى اللانهاية، هذه القطع تبعث الصغير كريس بقبعة حمراء محبوكة، وكريس المراهق. إنها تبعث ذلك الأب

الشاب الذي يمتلك قوى كاملة وآمالاً وارتعاشات وفرحاً، وهو بجانب ابنه الصغير، وامرأة جميلة هي الزوجة والأم... لقد ظهرت في هذا " الفيلم الصغير في فيلم "كما يبدو وعلى سبيل المثال " طحالب " و " شجرة " و " شعلة نار " و " عشب " و " أوراق يابسة " كما هي موصوفة في سيناريو الفيلم القصير الذي لم يتحقق. ولا يبقى غير مسموع في هذه " الأخبار العائلية " البسيطة سوى ضجيج المدينة الملح فقط.بيد أن ضجيج المدينة يتردد مع ذلك على خلفية " ضوضاء " في فيديو تلفون، مقتحماً التنافر في بيت أب كيلفين الهادىء في الضاحية، مع صورة بيرتون الذي قرر قبل إقلاع كيلفين إلى سولياريس في المرة الأخيرة، أن يتقاسم معه كل ما يعرف عن هذا الكوكب. وكما قصد في الفيلم القصير فإن ضجيج المدينة يتناقض مع الأمسية الهادئه الأخيرة في بيت الأب.

" الأم وصلت، جذبت يديها وطارت... " هذه الأم الفاتنة التي لا تطال، والذي يبقى الزوج والإبن مدانين لها أبداً، والتي تبنى حولها كل أحداث " المرآة ". إنها تظهر في " الأحداث " العائلية لآل كيلفين متناسقة وجميلة وليست في حالة متحلّلة ومتفككة،كما ظهرت الأم في " المرآة " ولمرة واحدة وبانتصار غير خاضعة لتجاعيد الزمن. إن كل ذلك يتعايش في ذاكرة الإبن في جميع أطوار عمره.

إن أم كريس كيلفين الشابة تنظر وهي بالكاد تبتسم في نصف دائرة مباشرة في عدسة الكاميرا إلينا. ها هي تظهر أمامنا في ملتقى نظرة الأب المبتهجة الفرحة في المستوى المتوسط: في معطف مع رأس حاسر وسيغارة مألوفة، وجرو من فصيلة البوكسر في اليد – لقد رأينا هذا الجرو في بيت أب كيلفين وهو ينمو أشقر رائعاً... إن صور الأم تقلق بشكلٍ مبهم – لديها نظرة حزينة ومنغلقة على ذاتها، وفيها لسبب ما حنين وكآبه، وهذا سر نسائي أبدي... إنه لغز... إن كريس الذي يتألم على سولياريس البعيد في بحران هذيان وحرارة، سيتوجه دائماً وأبداً في رؤياه المحمومة بالضبط إلى منبع منعش وأبدي، وسيلتصق برؤيا الأم – إنها تغسله، وتدلله. إن المشاهد تحافظ على هارا وعلى صحتها وحنانها وأملها ورقتها... إخلاص وعتاب... عتاب متنوع في عينها.

" السينما " هذا الشيء الغريب.. إنها قادرة بالفعل على أن تحافظ على الطابع الدقيق لما هو مؤقت وزائل وغير قابل للإنعكاس، إذ تحافظ على واقعية التجربة

الإنسانية نفسها ! ونحن نستطيع بعد ذلك أن نتقاسم هذه التجربة مع من عاشها ، مع المؤلف الذي عاشها مباشرة وبشكل مشابه لإحساسه. تبدو خاصية السينما هذه لتاركوفسكي بالضبط جاذبة بشكل أكبر.

أندريه تاركوفسكي: بعد أن تم الانتهاء من فيلم " طفولة ايفان " شعرت لأول مرة أن السينما قريبة في مكان ما، كما في لعبة " حار – بارد ". وكما تشعر بوجود شخص في غرفة مظلمة حتى ولو أنه يحاول كتم أنفاسه. كانت في مكان ما بالقرب.لقد فهمت هذا حسب قلقي الخاص المشابه لهيجان كلب صيد، يقع على فريسة. لقد حدثت الأعجوبة: الفيلم ينتهي. ويتطلب الآن مني شيئاً آخر تماماً. كان يجب علي أخيراً أن أفهم ما هي السينما.

وهنا ظهرت فكرة الزمن المسجل. تلك الفكرة التي سمحت لي بالبدء بتصميم نظرية الإطار أو الهدف، التي تحدد خيالي في البحث عن الأشكال والحلول النموذجية. تلك النظرية التي أطلقت الأيدي، والتي تم بفضلها بتر كل ما هو غير ضروري وغريب وغير لازم ومغالي في البهرجة. وعندها حلت مسألة ما هو ضروري للفيلم وما لا يسمح به.

أنا أعرف الآن مخرجين عملا في وضع صعب، ولكن بحس اختياري طوعي سيساعدهما على خلق شكل حقيقي من أجل تجسيد فكرتهما. هذان المخرجان هما دوفجينكو في " الأرض " وبريسون في " يوميات راهب ريفي ". بيد أن بروسكين يمكن أن يكون الإنسان الوحيد في السينما الذي حقق التحاماً كاملاً لتجربته مع الإستعداد المسبق من قبله لإعطاء النظرية صياغة تامة. لا أعرف في هذا المعنى فناناً أكثر رسوخاً وثباتاً. كان مبدأه الرئيسي هدم ما يسمى " التعبيرية " بمعنى أنه أراد كسر الحدود بين الصورة والحياة الواقعية، أي إجبار الحياة الواقعية نفسها على أن تدوي بشكل نموذجي وتعبيري. لا يوجد أي تناول للمادة، ولا أي تعميم عمدي لما هو ملحوظ للعين. وكأنها مراقبة متواضعة وبسيطة تجاه الحياة. إن ذلك قريب من الفن الشرقي ذي المغزى المعين، حيث تسبح مراقبة الأفكار بشكل غير مألوف وبدقة في وعينا إلى خاصية فنية سامية ما.

يمكن أن يوجد لدى بوشكين فقط تناسب فاتن بين الشكل والمفهوم على هذا النحو، وإلهي فريد بشكل عضوي. ولكن بوشكين كان موتسارت، بمعنى أنه أبدع

ببساطة دون أن يفكر بأية مبادىء في هذا المجال.. وها هو بريسون قد اتحدث في إبداعه النظرية والممارسة بشكل أكثر منطقيةً وثباتاً وتراصاً. ويساعد التحديد وحضور الذهن تجاه شروط مهامه على إيجاد معادل دقيق بين أفكاره وأحاسيسه دون تجارب.

التجربة ! القول ايضاً – البحث: هل يمكن أن يكون هذا المفهوم كتجربة، تملك علاقة، ولكن فلننقل تجاه الشاعر الذي كتب ما يلي:

على تلال جورجيا يستلقي ظلام الليل.
تضج الدجاجات أمامي
لدي حزن، قد أثار شجني
شجني الكامل هو أنت
أنت وحدك أنت – كآبة روحي
لا يوجد شيء لا يعذب ولا يقلق
والقلب يحترق من جديد ويحب
لأنه لا يحب، ولأنه لا يستطيع...

لا شيء بلا معنى في كلمة " بحث " يحجبها العجز، والفراغ الداخلي، وغياب إبداع الوعي الحقيقي والغرور التافه. " الفنان الذي يبحث " – مظهر ليبرالي حقير وعفو بورجوازي صغير مشوه ! إن التصورات الممتعة بدرجة ما بهذا المجال تنتمي إلى بول فاليري في مقالة " عند ديوغ " [ديوغ – مصور فرنسي] . " لقد خلطوا (بعض من معاصري ديوغ الرسامين) التدريبات مع الإبداع، وحولوا إلى هدف ما يجب أن يكون وسيلة فقط. هذا هو مذهب الحداثة " (خطي التشددي – اندريه تاركوفسكي). الانتهاء من العمل – يعني إخفاء كل ما يظهر أو يكشف لحظاته الإنتاجية. يجب على الفنان (حسب هذه المتطلبات المتقادمة) أن يؤكد نفسه من خلال أسلوبه فقط، ويجب أن يوصل جهوده إلى ذلك الحد عندما يحطم العمل أثر العمل نفسه.

ولكن عندما أصبحت العناية باللحظة والأشياء الشخصية تنتصر بشكل تدريجي على فكرة العمل نفسه ووجوده المديد – أصبح تصور متطلبات الانتهاء يجري كشيء زائد ومضجر، ولكن كشيء متناقض مع " الحقيقة " و " الحساسية "

وإبراز "العبقرية ". وصار الشخص يبدو أكثر ملموسية حتى بالنسبة للجمهور ! وأصبح الكروكي مساوياً للوحة ".

أليس هذا شرح طويل؟. إن الهواة السطحيين لفن التصوير يستخدمون غالباً مصطلح " البحث " لبيكاسو. ولقد أجاب عن ذلك بشكل حرفي بالكلمات التاليه: "أنا لا أبحث، أنا أجد ".

هل يستطيع مفهوم البحث أن، يقترن فلنقل مع شخصية ضخمة مثل ليف تولستوي: العجوز كما ترون قد بحث !

لقد اتفق على النقاش كثيراً حول التجربة في الفن، وعلى شروط " الحق بالتجربة "، ولكنني على ثقة أن الفن والتجربة - شيئان ينفي أحدهما الآخر. لأن التجربة هي فعل وهي نتيجة، وفيها الكثير من التشكيك. وإذا كان هناك شك فلا توجد فكرة. إن البحث هو كالعملية - وإلا من المستحيل فهمه - توجد مثل هذه العلاقة تجاه مجموعة أهداف العمل، كالضياع في غابة مع سلة خلال عملية البحث عن الفطور التي تم العثور عليها وجمعت بالسلة - السلة الثانية أي السلة المملوءة هي العمل الفني: أما محتويات السلة فهي شيء حقيقي وشرطي، في حين يبقى "الضياع في الغابة " مسألة شخصية لهاوي النزهات والهواء العليل. إن الكذب على هذا المستوى متساوي القوة مع التعمد الفظ " إن العادة السيئة تستخدم ككناية من أجل الإكتشاف، والاستعارة من أجل البرهان، والخطب الطويلة من أجل مجرى المعرفة العام، وأنت من أجل النبي - إن هذا الشر يولد معنا - هكذا لاحظ فاليري حول ذلك بشكل تهكمي في " مقدمة في منظومة ليوناردو دافينتشي ".

إن الشيء الوحيد الذي يمكن أن توافق عليه بسهولة كلمة " بحث " هو كغياب شيء، ليس موجوداً.

أما مخرج السينما فإنه يملك أقل قدر من إمكانيات التمرين في " الأبحاث " وبالتالي عندما يبدأ التصوير - يطلب هنا شيء واحد فقط وهو تسجيل الشيء الرئيسي على شريط، والذي يتم لأجله تصوير الفيلم. وهنا لا يوجد شيء للبحث.

اولغا سوركوفا: إن أفكار تاركوفسكي عن البحث في الفن متناقضة ظاهرياً، وقد اتفق على اعتباره واحداً من أكثر الابتداعيين، لأنه أكثر الفنانين جدلاً في سينيمائنا الخاصة. بدا للبعض أنه لا يدافع عن الحق بالبحث، والإختبار والتجربة

في الإبداع. بيد أن تاركوفسكي المتطلب جداً ودون هوادة تجاه نفسه، وتجاه الفن، وتجاه كل من يقع في مدار اهتمامه، لم يستطع أن يشطب الفشل من أجل البحث. إن العمل الفني إما أنه تم أو أنه لم يتم.

لا يحكم على المنتصرين، أما الفشل – فإنه مسألة شخصية لإنسان خاص فقط. كانت هناك عشرات الطرق لمونتاج " المرآة ". ولكنها فشلت تماماً باستثناء الطريقة الأخيرة – إن اللوحة لم تتشكل وتبرز بشكل كامل مباشرة بعد غياب التناسق والكمال الداخلي فيها. كان تاركوفسكي مكفهراً ومتوتراً ومنطوياً وعصبياً – ولكن لم يخطر بباله أن يشطب ولو فشلاً واحد، لأن اللوحة تجريبية بطابعها. بالرغم من أنها كانت في الواقع جديدة وجريئة ومفاجئة بلغتها السينمائية.

لنتذكر بداية العمل على الفيلم: صور كثيرة على الطاولة، مكوث ومكوث ومكوث الممثلين، صور ورسوم تخطيطية (كروكي) للديكورات على نماذج مشروعات الأجنحة المستقبلية للمعرض، صور مناظر طبيعية حيث يفترض التصوير. إن ما بدا أنه قد تم العثور عليه أو حفز على التفكير اللاحق قد سجل على حيطان غرفة العمل في الستوديو، واكتظ تحت زجاج الطاولة المخصصة للكتابة... " كان العرض يتبدل من يوم ليوم. " لا أعرف ماذا ينتج عن ذلك " ثم عبوس وكلام سريع، يهمهم تاركوفسكي لنفسه من تحت أنفه.

وبعد ذلك كانت أولى اللقطات: طبيعة في توتشكوف في ضواحي موسكو،... عزبة مبنية عند غابة. سقيفة ستشتعل في إحدى الأمسيات الحزينة ووميض النار الذي يؤجج ذاكرة بطلة الفيلم. بئر مع طائرتم . هذه المزرعة منذ سنوات ما قبل الحرب البعيدة. لقد عاشت فيها صيفاً امرأة شابة، وهي مدققة في إحدى مطابع موسكو، مع ولديها الصغيرين. وانتظرت مجيىء الزوج... جلست على السياج المكون من عيدان الخشب، كانت تدخن وتنتظر... وكانت تدقق النظر في حقل الأعشاب الممتد أمام المزرعة التي تتراءى في وسطها شجيرة، ومن جديد كانت تأمل وهي ترى من بعيد عابر سبيل وحيد وهو يلتف حول الشجيرة كما بدالها من اليمين، وعندئذ... سيتوجه هو إلى بيتهم، وهذا سيعنى أن الزوج والأب قد أتى، ولكنه سوف لن يعود أبداً، وهي ستبقى مخلصة له حتى النهاية.

إن تاركوفسكي يقف ضد " البحث " ويقف غالباً ضد " من يعفو عن التشوه " وعن التهافت الإبداعي. أما هو نفسه فإنه يخاطر في كل مرة اثناء التصوير وفي

كل دقيقة. وبشكل مستمر حتى نهاية التصوير نفسه، مغيراً تغييراً جذرياً بالسيناريو من جديد، ومدققاً بالتفاصيل المتعلقة بالسينما بالتوافق مع مفاهيمه للخصوصية السينمائية وبالمناخ الملموس والإنارة وحالته الخاصة، ومزاج الممثل... وهكذا ففي أثناء تصوير " المرآة " رأيت كيف قضى تاركوفسكي مع آلة تصويره ساعات طويلة عند الديكور الطبيعي للمزرعة. لقد أراد من جديد أن يستأنس مع هذا البيت، وأن يشعر به بجميع المناخات والأزمان، كما استأنس معه في الواقع قاطنوه الفعليون الذين انقطعت أخبارهم في الأعوام الماضية. أراد أن يحس بوجود هذا المنزل في هذه الطبيعة. أراد أن ينقل حتى الأحاديث التي كانت تجري به حينذاك. وبالتالي استرجاع أنفاسهم من الزمن بشكل كامل، والتي بدت متبعثرة في الماضي.

فتشت مجموعة في قرية أخرى عن بيت فلاحي كبير مقسوم إلى قسمين يقع في البعيد، على النهر نفسه. وقد انبسط الضباب في يوم التصوير على النهر، وكان يهطل مطر صيفي قائظ وهذا يمكن مصادفته في الكثير من الأيام وخصوصاً في الليل... وصلت إلى هذا البيت، إلى زوجة طبيب زراعي – وهي امرأة مثقلة بالهموم العائلية، والعمل في المزرعة المرتبة بشكل رائع، والعناية بالزوج والإبن المنفوخ الصغير – وصلت بطلة الفيلم وهي تحمل قروطاً وعقداً للبيع كي تطعم أولادها أثناء الجلاء.... تحمل عبأها عبر الكثير من الكيلومترات، وينساق ابنها وراءها بتثاقل، أما الآن فهو ليس صغيراً، ولكنه مراهق مع شقوق طفولية على قدميه، وقد نضج باكراً نتيجة الأثقال الحربية مع عينين حزينتين فيهما الكثير من الفطنة.

لقد تمت كل هذه الصور في الصيف... ظهرت المادة الأولى – وأصبح تاركوفسكي عصبياً وكذلك الكثير من المجموعة، وهتف: " كأنها بدت أنها ليست اللوحة الأولى، وفي كل مرة تبدأ كل شيء، كما لو أنه من جديد... أي عذاب هذا ". ولكن أكثر اللحظات راحة بالنسبة لك هي عندما تنتظر وتأمل وتؤمن – وعندما ترى كل شيء معداً على الشاشة، وأن شيئاً ما قد خرج إلى النور – ولكن حتى في هذه اللحظة ولسبب ما لم تشعر بالراحة وكأن كل هذا يجب أن يكون هكذا.

عندما تراقب في المجموعة لدى تاركوفسكي العمل على الفيلم منذ البداية وحتى النهاية، عندئذ ستصبح شاهداً على كيفية تشكل الفكرة المحورية أمام عينيك،

هذه الفكرة الموثقة والمؤكدة لكل فريق التصوير. تحس بضبابية الضياع الأولي، والتراخي الذي يبدأ بالظهور على العضلة البارزة، كالكلب الذي وقع أخيراً على أثر، ويتعجل بكل قواه وباندفاعية نحو النهاية. وبالرغم من أنه على أعتاب إنجاز الفيلم لا يدهش أولئك الذين يعملون منذ فترة طويلة مع تاركوفسكي. من أن لحظات الصعود الداخلي نتيجة النجاح " الذي شكل " المادة، يمكن أن يتغير إلى فقدان ثقة وانفعال – " لا أعرف... كل شيء انهار... ". ماذا يعني بالنسبة له "الشعور بالإرتياح الداخلي " وهذا على ما أعتقد لمدة قصيرة، أنه يعني ببساطة أنه يمكن عدم التفكير بذلك، أي التفكير بشيء آخر... وهكذا، وعندما يتكلم تاركوفسكي أنه لا يوجد في السينما " مجال للبحث "، وأنه يطلب منذ بداية التصوير شيء واحد فقط – هو " تسجيل المحتوى على الشريط " فإن ذلك يعني تسجيلاً جافاً مسبقاً لما هو مبتكر ومتأمل به... إن هذا التصريح على شفتيه يعني أن تحل منذ بداية التصوير اللحظة المسؤولة التي لا هوادة فيها، والتي لا يمكن الاختباء منها، ولا يمكن التقاط النفس، لحظة التوتر بحده الأعلى لكل القوى الداخلية والروحية المتركزة على شيء واحد فقط – على استحواذ المادة بالحد الأعلى وكاملاً.

أندريه تاركوفسكي: إن معنى اللوحة وهدفها يجب أن يكونا معروفين للمخرج منذ البداية. ويتعلق ترويجهما بشكل كامل وتام بطرائق العمل لهذا المخرج أو ذاك. وبمبادئه. ويبقى شيء واحد فقط لا يتغير: مهما بحث أي فنان – هو عمله الخاص والشخصي. ومنذ لحظة تسجيل أبحاثه على شريط (إن إعادة التصوير نادرة، وتعني باللغة الإنتاجية أن هناك خللاً)، أي أنه يفترض منذ لحظة تجسيد هذه الفكرة أو تلك، أن الفنان قد وجد ما هو ضروري له ودون أن يضيع في ظلمات الأبحاث.

بعض الكلمات عن " التقادم السريع " المزعوم للفيلم. هل هو صفة خاصة للسينما. إن هذا مرتبط بشكل مباشر مع مسألة " الأهداف الأخلاقية للوحة "... إن الحديث مثلاً عن شيخوخة " الكوميديا الإلهية " ليس له معنى. بيد أن تلك الأحداث، والأحداث الضخمة التي يصورها الفيلم، تبدو فجأة وبعد عدة سنوات، وبالمعنى الحرفي للكلمة، عاجزة وشكلية... فلأي سبب يحدث هذا؟ إنني أرى السبب الرئيسي في أن السينمائي لا يطابق كقاعدة عملية إبداعية مع عمله ومع الجهود المعنوية. حيث تشيخ المقاصد عندما تكون تعبيرية.

لا يوجد في الفنون التي يمكن تعداد عشرات القرون على وجودها، شيء حقيقي وقطعي بالنسبة للفنان، أكثر من أن يعي نفسه ليس كراوٍ ببساطة أو شارحٍ، ولكن قبل كل شيء كشخصية قررت أن تشكل حقيقتها عن العالم بأكثر ما يمكن من الصدق من أجل الناس... أما بالنسبة للسينمائيين فالقضاء على الإحساس لديهم بأنهم من الدرجة الثانية.

على أية حال فأنا أجد تفسيراً لهذا الأمر. إن السينما تبحث عن خاصية لغتها فقط. وهي تقترب من وعي هذه الخاصية. ويعيق حركة السينما على طريق هذا الوعي " وضعها الموارب ووجودها بين الفن والمصنع، وخطيئة ابنها الأول ذو المنشأ السوقي.

إن مسألة خصوصية لغة السينما ليست بسيطة، وغير واضحة حرفياً أيضاً. وهكذا عندما يجري الحديث عن اللغة السينمائية الحديثة وغير الحديثة، فإننا غالباً ما نغير استخدامها الشكلي الحديث باتجاه الإقتباس من الفنون المجاورة على الأغلب. إننا نقع هنا للحظة في أسر الخرافات الآنية والوقتية والصدفية. وحينئذ يبدو ممكناً التحدث مثلاً عن أن، " التوجه إلى الماضي اليوم – هو الكلمة الأخيرة "، أما غداً فالتصريح بغطرسة بأن " كل تحرك في الزمن – هو الأمس الماضي للسينما الذي يجذب حالياً إلى المواضيع التي تتطور بشكل كلاسيكي ". ولكن هل يمكن لهذا التناول أو ذلك أن يشيخ لنفسه، أو أن يتطابق بنفسه مع روح الزمن؟ يجب على ما أعتقد في المقام الأول فهم، ماذا يريد المؤلف أن يقول، وبالارتباط مع ذلك فقط يمكن تفسير تناوله لهذا الشكل أو ذاك. يمكن بالطبع أن يكون أسلوباً غير انتقادي ومقلد ومقتبس، ولكن حينئذ يخرج حديثنا عن حدود مسائل الفن، ويتغلغل في مجال التقليد والحرفية.

تتغير لغة السينما بالطبع كأية لغة أخرى. وإن تطور لغة الفن هو كلغة السينما ميزة (نحن هنا نتكلم عن الآفاق المحرومة لصور روبليف وديونيس. ولكن هل هذا غير حقيقي وغير كامل؟) لقد فر أول مشاهدي السينما وهم مذعورون من الصالة عند مشاهدة قاطرة تتحرك باتجاههم من الشاشة، وصرخوا من الفزع – أما اليوم فإن هذه الأساليب بنفسها لا تثير عند أحد أي تأثير خاص. ونحن نستخدم كإشارات الترقيم الشائعة الاستعمال، ما بدا البارحة مصعوقاً بالاكتشاف. لدى ذلك لا يخطر في فكر أحد أن يتساءل حول ما إذا شاخ المخطط الضخم أم لا.

لكن الاكتشاف في مجال اللغة يجب أن يعتبر قبل أن يصبح شائع الاستعمال كإمكانية طبيعية ووحيدة للفنان، وسيلة طريقته للتقارب بالحد الأعلى تجاه نقل إحساسه بالعالم. إن الفنان لا يفتش عن الأسلوب بحد ذاته من أجل الجمالية – ولكن من أجل تشكيل علاقة المؤلف تجاه العالم المحيط.

إن المهندس يخترع الآلة منقاداً بالحاجة الملحة للإنسان – إنه يريد أن يسهل للناس الكدح، وبالتالي أن يسهل الحياة. ولكن ليس بالخبز وحده.... يمكن القول أن الفنان يبدع اللغة كي يسهل على الناس المعاشرة، أي إمكانية أن يفهم الواحد الآخر على أعلى مستوى من الثقافة والتأثيرات النفسية والمعنوية. يمكن القول أن جهود الفنان موجهة كذلك نحو تسهيل الحياة، ومساعدة الناس على أن يفهم الواحد الآخر.

ويبدو الفنان مضطراً للسعي نحو الإبداع في الشكل، وحتى ليس نحو الإبداع، وإنما نحو زاوية نظر فريدة وغير متكررة تجاه الواقع، فيما لو أراد أن يعبر عن علاقته تجاه الحياة، التي يسعى دائماً لنقلها بشكل مماثل، أي ببساطة. وهناك مسألة أخرى، وهي أن الإنسان لا يكون بسيطاً دائماً وواضحاً – ومن هنا تظهر تعقيدات طبيعية في قصته عن نفسه، وعن أفكاره حول العالم، وأحياناً من الصعب الوصول إلى هذا التفاهم السهل المنال. بيد أن المعاشرة تتطلب دائماً جهوداً. وإن فهم أحد الأشخاص للآخر لا يمكن ببساطة، خارج الجهود، وخارج الرغبات الحماسية.

وإن الإكتشاف " في مجال اللغة " في كل الأحوال، سيصبح اكتشاف الإنسان المتملك لموهبة النطق. وعندها يبدأ الحديث عن ولادة الصورة، أي الإلهام. أما تلك الوسائل التي كانت قد اخترعت أمس من أجل الإخبار عن المعاناة، وعن الدماء المبذولة في السعي كي تقول للناس الحقيقة،فإنها يمكن أن، تصبح غداً، وستصبح لوح طباعة دائم الإستخدام تماماً. إذا كان الحرفي الحاذق يتكلم عن المادة الغريبة بالنسبة له على أعلى المستويات من الإنشاء المعاصر، وإذا لم يكن غبياً، ويتمتع بذوق محدد، فإنه عندئذ يستطيع لفترة معينة أن يؤدي بالمشاهد إلى الخطأ والضلال. ولكن مع ذلك فإن الأهمية العابرة للفيلم ستصبح سريعاً ولحد ما واضحة. الزمن – سيفضح دون رحمة باكراً أم متأخراً ذلك الذي لا يحمل في داخله التجربة الشخصية والإنسانية، لأن الإبداع ليس ببساطة أسلوب تشكيل الإعلام الموجود

بموضوعية، والذي يتطلب بعض المهارات الاحترافية. إن الإبداع هو في نهاية المطاف عبارة عن شكل وجود الإنسان نفسه، وأسلوب التعبير الوحيد والممكن بالنسبة له. هل كلمة البحث نحو الأبد الذابلة، والتي تتطلب جهوداً غير إنسانية للتغلب على الصمم هي زائدة.

أولغا سوركوفا: إن مقدمة فيلم " المرآة " تشرح تقريباً بشكل مباشر التصريح الأخير للمخرج. تتدرج في ذلك الشاشة التلفزيونية، حيث سنصبح نحن مشاهدين لبرنامج تلفزيوني وثائقي يحكي عن نقاهة شاب من اللعثمة بمساعدة التنويم المغناطيسي. إننا نرى كيف لم يستطع في البداية أن يقول شيئاً: لم يستطع أن يتكلم عن نفسه، حتى أنه لم يكن قادراً على تسمية اسمه وشرح مهنته – انه معاق لأن صلاته مع الناس مخربة. وينوم الطبيب الطفل أمام عيوننا تنويماً مغناطيسياً، ويطلب منه بعد ذلك بالحال أن يجمع طاقته كلها، وقوة إرادته كلها أيضاً، كي يتكلم "يطلب الطبيب – أعد أنا أستطيع التكلم ! " بدقة ووضوح فقط، بدقة ووضوح. " إذا تكلمت الآن ستتكلم دائماً "، – يسعى الدكتور للإيحاء لمريضه بالعطش الناجع للتحرر. وإذ يصحو الغلام، فإنه يلفظ بالفعل " بدقة ووضوح ": أنا أستطيع التكلم!"، وتظهر تفسيرات للصورة، ويبدأ الفيلم.

إن الفتى سيتكلم منذ الآن فصاعداً. وهذا يعني أنه سيستطيع أن يسمى اسمه، وأن يحكي عن مهنته، وأن يخبرنا أين يعيش. ولكن هل هذا كل ما يستطيعه، ويرغب بقوله كإنسان لإنسان؟.

ولكن باللأسف ليس من السهل التعبير عن الذات وفهم الآخر بالواقع على ذلك المستوى العميق. هل تمنح لنا هذه الإمكانية مع الولادة؟. لقد ولدت في الألم خلال حياتنا بأسرها، إنها تحرك حياتنا – إنها القدرة على القول والفهم.

لدي رغبة أن أثير انتباهكم على أن تاركوفسكي يقدم افكاره ومقدماته من خلال لوحاته. وتزداد هذه المقدمات أحياناً إلى عدة أجزاء كما في " سولياريس " حيث أن وصول كيلفين إلى البيت الأبوي، ما هو سوى شريط لقائد الأغنية، والتنغيم العاطفي والمعنوي لكل اللوحة. ونحن نرى في مقدمة " أندريه روبليف " طيران فلاح على منطاد، هذا الطيران الذي انتهى بكارثة. ولكن موت الفلاح في معالجة المؤلف بشع بشكل خاص، ومخالف للطبيعة، لأنه بالضبط قد سبقه طيران،

وليكن قصيراً ولحظياً، يحمل مسبقاً في نفسه حتمية السقوط. ويعجب تاركوفسكي في كل فيلم بقدرة الإنسان على أن يتغلب على نفسه وعلى الزمن – وكما كتب أحد الشعراء "يمكن قهر الموت بجهود البعث ".

هل يجب على الإنسان لأجل هذا أن يقوم بما هو غير إنساني، كي يهز المشاهد العاجز بتعبيره الصادق، كما يحدث ذلك في " المرآة "، أو تعبئة نفسه لشيء بطولي، كي يؤكد لنفسه امكانية الإنسان " أن يطير " كما يحدث هذا في "روبليف"؟. إن هذه الأفعال في أفلام تاركوفسكي هذه كما يبدو لي تتوازن في المعنى الاخلاقي المحدد. أنه يؤكد وكحد اخلاقي أعلى في أفلامه على قدرة الإنسان تلك، في أن " يظهر أفكاره "، أي قول كلمته، وتحقيقها واتباعها، وبالتالي إنجازها.

إن أفلام تاركوفسكي نفسها أوسع بكثير، وأكثر تعقيداً، وكثيرة الطبقات، وغير مألوفة. إنها معروضة من قبل المقدمة، ولكن ما يهمنا هو أن نلاحظ أن ما يميز تاركوفسكي، هو أنه يطرح وفي كل مرة، وسلفاً التحديد القيم للإنسان والإنسانية في التقاليد الكلاسيكية للفن الإنساني تماماً.

الصورة في السينما

" فلنقل هكذا: الظاهرة الروحية. هي الظاهرة ذات الأهمية " الكبيرة "، لأنها تخرج خارج حدودها بالضبط، وتخدم التعبير والرمز لعالم الأحاسيس والأفكار الواسع والعام والكامل بشيء روحي، يتجسد فيه بشكل أقل أو أكثر - وبهذا تتحدد درجة أهميته... "

توماس مان

« الجبال السحرية »

أولغا سوركوفا: ترتبط في البداية بمفهوم الصور الفنية، مجموعة من الخرافات والأباطيل. وبالرغم من أن هذا المصطلح أصبح مستخدماً كثيراً في الممارسة، وفي نظرية الفن، يبدو أنه لا توجد حتى الآن صياغة دقيقة للتعريف، قادرة على أن تستوعب في داخلها الكثير من المعاني الضائعة. ولذلك ينتابك الإحساس بأن هذا المفهوم غير مسجل بشكل مبدئي في التعريف المباشر. وهذا الإحساس ليس صدفة. فهو مرتبط بطبيعة الصورة نفسها التي تفهم بشكل حدسي فقط من خلال أوصافها المباشرة.

من الضروري بالنسبة لنا الآن ملاحظة أنه يجب علينا في نقاشاتنا اللاحقة أن نفصل الصورة عن الرمز، لأن الأخير يمكن أن يكون حالة خاصة لمنظومة الأعمال الفنية النموذجية. عندئذ تؤدي النموذجية الفنية كما في الممارسة غالباً إلى الرمز، مبدلة المفهوم الأول بالثاني الأكثر ضيقاً ومحلية في تعيينه وتوجهه.

يمكن السؤال حول الرمز بأنه يرمز بحد ذاته لشيء ما بالضبط، وغالباً ما يتم الحصول على إجابة دقيقة مستفيضة. (ليكن هذا لا يناقض الإقتباس الذي أخذ من فياتشيسلاف ايفانوف، حيث يحدث من وجهة نظرنا قلبٌ للمفاهيم، وينظر إلى الرمز ويوصف ويحدد، آخذاً اسماً جديداً لدى الرمزيين. إننا نتكلم عن ممارستنا اليومية والجارية الآن، وقبل كل شيء عن ما يسمى بـــ " السينما الشاعرية " التي كان يمكن تسميتها بشكل أدق في منظومة تعريفاتنا بـــ " الرمزية "). الرمز يمكن أن يكون واضحاً حتى الإبتذال، ويمكن أن يكون مكتوباً بالشيفرة، وبكثير من التعقيد – ونتيجة لذلك لا يتبدل الجوهر الوحيد الجانب لذلك البناء التأملي الذي كان قد وضع في أساسه. أما الصورة الفنية – فهي مفهوم أوسع بكثير وأكثر شمولية. إنها تحوي مبدئياً في داخلها وبشكل حتمي جواً شعورياً متماسكاً حتى النهاية، وبالتالي فإن ما يخلق ليس شيئاً عقلياً صارماً ولكنه قبل كل شيء معاناة عاطفية إنفعالية. لنتذكر مرة أخرى، أن السينما حتى وقت قريب كانت تسمى، بالسينما "النموذجية" أو " الشاعرية " من حيث محتوى رمزيتها.

وعلى هذا الأساس ظهرت في مجال " السينما الشاعرية " أعمال مثل أفلام إيلينكو أو " دعاء " لا بولادزه، كما ظهرت في الوقت نفسه أيضاً خارج حدودها فلنقل شرائط ايو سيلياني الشاعريه بعمق من حيث محتواها، وفي كل عنصر من عناصرها – حيث انها تكاد تكون مجازية كأفلام ايلينكو.

غالباً ما يفترض بشكل خاطيء، أن العمل الفني هو عبارة عن أحد منظومات الرموز المخصصة لحل الشيفرة، وأنه من الضروري أن يملك معاني مصاغة بدقة. ومن هنا فإن أكثر الأسئلة التي تطرح على الفنان انتشاراً هي: " ماذا تريدون القول لأعمالكم؟ ". سؤال يفترض وجود جواب حتمي مرتبط مع الظواهر الفنية الكبيرة في الواقع، ويستطيع الإجابة عليه أستاذ أدب في مدرسة متوسطة. ويتضح كل شيء عند ذلك – اعتمد أنا في ذلك على تجربتي الخاصة في المدرسة – فتاتيانا لارينا كانت "شعبية " لأنها " أحبت الشتاء الروسي والخيار المملح "، أما المنعطف الغوركوفي فإنه ينضم دون تسويف زائد إلى الشخصيات السلبية على أساس أنه يعظنا، ولكنه لا يسمو عالياً أبداً في التقييم المدرسي ذي الدلالة، بل يهين الإنسان نتيجة الكذب. ليست هناك حاجة لأن يبرهن أو يشرح لأحد ما إلى أية

درجة يتعرض البناء الفني للضرر في مثل هذا " التحليل الجمالي " وهذا ما يجب التفكير به في السياق الحالي... إننا نتكلم في سياق الكتاب الحالي عن هذا، لأن تاركوفسكي بدءاً من أول عمل له - " طفولة ايفان " - كان محسوباً على ممثلي " السينما الشاعرية " والتي صار ينفرد بها مباشرة وبشكل ثابت ومفاجيء.

أفكر أن سينما تاركوفسكي من حيث الجوهر، وفي الحقيقة شاعرية، بمعنى أن أفلامه لها طابع ذاتي استثنائي، وتصور بشكل إرادي تغيرات رؤى الفنان، والتي تكون بالنسبة له مباشرة وأكثر موضوعية. ولكن تاركوفسكي لم يستطع إلا أن يتنصل من لقب مخرج " السينما الشاعرية " الملصق به، لأنها وحدت في داخلها ومن خلال ممارستنا الظواهر، ليس فقط تلك التي تختلف عن طريقته الإبداعية، ولكن المعادية له بشكل مبدئي وعميق. وهكذا فإن تاركوفسكي تجنب دائماً وبإصرار استثنائي المعاني الرمزية، مبعداً إياها من السيناريو، وحتى من المادة المصورة - مزيلاً بذلك من وجهة نظره " التعبيرات الزائدة " التي تشدد على المجازية والتأنق الفني، وعلى هذا الأساس حذف من سيناريو " اندريه روبليف " مشاهد مثل " صيد الغرانق " (إذ أعاد قراءة السيناريو، صار سهلاً بالنسبة له مضاعفة الحذف من العمل). والقى من مادة " سولياريس " المصورة في سلة المهملات كما يتذكر، ودون رحمة من وجهة نظري انطباعات عميقة عن هذيان كيلفين، مع التنفس العميق للكلب البوليسي الذي يظهر باصرار في الذاكرة دائماً وأبداً مع المرايا التي تتضاعف دون نهاية، متطلعةً إلى سرير كريس. لقد كشف تاركوفسكي بهذا الخصوص، وبدهاء حسب رأيي: " الكلا " وأضاف بسرعة وباستهزاء: " جميل كثيراً كثيراً ! ".

لقد سخر في مقالاته من " التوزيع التعبيري للممثلين "، وسخط على "النموذجية " المتصنعة. لذلك فإنه لم يوافق فيما بعد على ما أعتقد على فيلمه "طفولة ايفان " داعياً إياه بـــ " شريط تعليمي " من تلك الشرائط التي تبتكر في مسكن المعهد السينمائي العالي(الفغيك). ويبدو لي كذلك أن تاركوفسكي بهذا العداء لوليده الخاص ملزم كثيراً بالنقد الذي يعالج الفيلم غالباً بروح حل الشيفرة البسيط لمعناه الرمزي. عندئذ يجري الحديث بأن أحلام ايفان - هي رمز لطفولته الرائعة والضائعة إلى الأبد، أما " الشجرة السوداء عند النهر " فهي رمز الحرب وعدم عودة الماضي.

إن انتقادات ذلك الزمن على ما أعتقد والتي يصف فيها انطباعاته عن الفيلم سارت من الأفكار العصرية في ذلك الوقت والمعادية الواحدة للأخرى، والمتضادة فيما بينها، والمؤولة والمضافة سلفاً إلى الفيلم، وليس من الانطباع العاطفي الملموس في الفيلم.

لم يكن باستطاعه تاركوفسكي بالطبع أن يوافق على أن أحلام ايفان " رمزت إلى طفولته الرائعة ". إنها على ما اعتقد لم " ترمز " شيئاً بالنسبة لتاركوفسكي، كما بالنسبة لإيفان نفسه، ولكنها كانت قد عاشت فيه، متعايشة معه إلى جانب الواقع الحربي القبيح المهلك. إن الماضي الذي عاد إليه في الأحلام كان بالنسبة له فقط أكثر واقعية بكثير، والأمر الرئيسي أنه كان حقيقياً أكثر من كل الوحشية التي شلت الإنسان بالرعب، وبفظاعة واقع الاحتلال. بيد أن بطل تاركوفسكي لم يكن مشلولاً، كان مشوهاً، يتحرك بالمحور الإنساني الذي يمتلىء بمشاعر الحقد والعطش للإنتقام. إن بطل تاركوفسكي وجو الفيلم نفسه لم يقدما عند ذلك أي دليل – وبالحد الأقصى في قطعه المفتاحية والأفضل – نحو إدراك ذي مدلول واحد، ومعالجة مباشرة. أما "الشجرة السوداء عند النهر " فقد أصبحت رمزاً ليس فقط " للطفولة المدنسة "، وإنما للحياة الملتهبة نفسها، المثقلة والمحترقة، كي يصبح الوجود الحقيقي واقعياً بشكل طوعي. " شجرة سوداء عند النهر " إنها ليست صورة افتراضية، مدعوة لتلخيص النهاية – إنها قبل كل شيء حصيلة عاطفية للفيلم، الذي يستوعب في داخله كل تعقيدات علاقات المؤلف تجاه بطله الذي يتشابك فيه الخوف والرقة، المرارة والألم اللانهائي – وبالتأكيد – اختبأ ايفان مباشرة من الأشعار الطفولية في العدم ، خلف مستوى الأرض... وأكد إذ تغلب على عمره حقه الإنساني بأن يكون مسؤولاً عما يجري حوله.

أندريه تاركوفسكي: أنا لا أستطيع، ولا أريد أن أصيغ مثل هذا المفهوم كصورة في موضوع محدد، ملفوظ ومستوعب بسهولة. هذا غير ممكن وغير مرغوب فيه معاً. إنني أسعى ببساطة كي أتفهم أطر المنظومة الممكنة المسماة نموذجية شرطياً، والتي شعرت فيها بنفسي بحرية وبشكل حيوي وعضوي.

إنك إذ تلقي نظرة خاطفة إلى الوراء، محاولاً أن تتذكر ولو أكثر دقائق الماضي سطوعاً، فإنك ستندهش في كل مرة من خصائص الأحداث التي شاركت

فيها، والطباع الغير متكررة التي اصطدمت بها، وستندهش إذ تتذكر كل تلك الصور المنبعثة من هذا اللحن الفريد الذي يمثل المحور الأساسي للحياة، والذي لا يكف الفنان من السعي إليه، محاولا دون جدوى تجسيد صورة الحقيقة... إن خاصية جمال الحقيقة الحياتية - تكمن في الحقيقة نفسها -، في الحقيقة السهلة المنال بالعين المجردة. إن الإنسان يميز دائماً بشكل أكثر أو أقل وضوحاً الحقيقة عن الأكذوبة، والصدق عن الرياء، والطبيعية عن التصنع في سلوك الناس الذين يشاهدهم الفنان كل يوم حوله، حتى وإن كانوا مجهولين بالنسبة له. حيث توجد في الإدراك مصفاة ما، مرتبطة مع التجربة الحياتية، التي تعيق الشعور بالثقة تجاه الظواهر، وتجاه البناء المهدم للروابط، سواء كان ذلك متعمداً أو غير متعمد نتيجة عدم الخبرة.

هناك في الحقيقة أناس غير قادرين على الكذب، وآخرون يكذبون بإلهام وإقناع. وثمة أناس لا يستطيعون إلا الكذب، ولكنهم في جميع الأحوال سيكذبون بلا موهبة وبلا أمل، وضمن الظروف المقترحة - أي المراقبة الدقيقة لمنطق الحياة خاصة - فإن الفئة الثانية هي وحدها التي تشعر بخفقات الحقيقة، وهي وحدها القادرة على الإندراج في المجموع المتقلب الأطوار للحياة. وبدقة هندسية تقريباً.

إن الصورة الانشائية ستكون مبررة، إذا تم فيها ادراك الروابط من جانب، والتنويه بالحياة من جانب آخر، والتي تجعل منها فريدة وغير مكررة. كالمراقبة.

لنتوجه إلى الشعر الياباني القروسطوي، إن ما يثير الإعجاب فيه هو ذلك الرفض المبدئي للمعنى المنتهي للصورة، مثل الأحجية التي تتصاع بشكل تدريجي لحل شيفرتها. إن الشعر الياباني ينشيء صوره على هذا النحو، فهي لا تعني شيئاً سوى نفسها، ولكنها في الوقت ذاته تعني الشيء الكثير، بحيث يكون استيعاب معناها الأخير بعيد المنال. أي أن الصورة بمقدار ما تتطابق مع تحديدها، بمقدار ما يكون من المستحيل حشرها في صيغة افتراضية ما تكون مفهومة. إن من يقرأ الشعر الياباني، يجب عليه أن يذوب فيه كما في الطبيعة، أن يغرق فيه، وأن يضيع في أعماقه، كما في الفضاء حيث لا يوجد تحت ولا فوق. إن الصورة الفنية عميقة إلى ذلك الحد، لدرجة أننا لا نستطيع قياس عمقها هذا. إن مثل هذه الصورة تظهر في المراقبة الحياتية المباشرة فقط. وها هي مثلاً قطعة من شعر باسيو.

بحيرة قديمة
ضفدعة قفزت إلى الماء
يسمع صوت رشاش الماء في السكون
أو
قطع القصب لأجل السقف
على جذوع النسيان
تتساقط كرات الثلج الناعمة.
وأيضاً
من أين فجأة هذا التثاقل
لقد تمكنوا من إيقاظي بصعوبة هذا اليوم
يصخب مطر ربيعي...

أية مراقبة بسيطة ودقيقة وحيوية، وأي عقل منظم، وأية مخيلة نبيلة. إن هذه الأسطر رائعة كالحياة نفسها.

لقد استطاع اليابانيون في ثلاثة أسطر مراقبة،أن يعبروا عن علاقتهم مع العالم. إنهم لم يراقبوا الواقع فقط، ولكنهم إذ راقبوا ذلك الواقع فقد عبروا عن معناه. وبمقدار ما تكون المراقبة دقيقة، بمقدار ما تكون فريدة. وبمقدار ما تكون فريدة، بمقدار ما تكون قريبة من الصورة. ولقد تكلم ديستويفسكي عن ذلك من قبل قائلاً أن الحياة هي أكثر خيالاً من أي خيال. إن المراقبة هي الأساس الأولي للصورة السينمائية، المرتبطة بالتسجيل الفوتوغرافي. وبعبارة أخرى إن الصورة السينمائية. هي صورة الحياة نفسها. إلا أن الصورة اللحظية التي تسجل الموضوع – هي أبعد من أن تكون صورة. لأن تسجيلات الوقائع الطبيعية غير كافية مطلقاً من أجل أن نرى فيها عدداً من الصور السينمائية – إن الصورة في السينما ليست ببساطة إعادة نسخ الموضوع على شريط. كلا؟ إنها تبنى على أساس قدرتها على التعبير عن شعورها بالموضوع من خلال المراقبة.

وإذ يستمر الحديث عن الصورة، فإنه يمكن التوجه نحو القصيدة النثرية السابقة. وفي نهاية " موت إيفان إيليتش " يجري الحديث حول إنسان شرير ومحدود لديه امرأة قبيحة، وابنة دميمة . إنه مريض بالسرطان، وعلامات الموت بادية

عليه. يريد قبل أن يموت أن يطلب منهما السماح. فجأة يحس في نفسه بتلك الطيبة، لدرجة يتصور معها فجأة أن عائلته المشغولة بالحفلات فقط واللامبالية والسطحية، تعيسة بعمق، وجديرة بكل شفقة ورفق. هاهو يتراءى له قبل الموت أنه يزحف في أنبوب لما سورة سوداء... وفي البعيد يلوح له شيء ما شبيه بالضوء، وهو ينسل إليه، و لا يستطيع بأي شكل من الأشكال أن يجر نفسه، وأن يتغلب على هذا الحد الأخير الذي يفصل الحياة عن الموت. تقف عند السرير زوجته وابنته. إنه يريد أن يقول لهما: " سامحاني "، وبدلاً من ذلك يلفظ في اللحظات الأخيرة " اسمحا لي ".

فهل يمكن لهذه الصورة التي تهز المشاعر أن تفسر ببساطة. إنها مرتبطة بأحاسيسنا العميقة التي لا يمكن تفسيرها، والتي يمكن أن تهزنا فقط. لماذا؟ أجل لأن كل ذلك، واعذروني لهذا الكلام المبتذل، مشابه إلى حدٍّ كبير للحياة و للحقيقة، الأمر الذي يساعد على التنافس مع الظروف والحالات المعاشة المصورة بود. إن هذه المعرفة بنظرية أرسطو طاليس المعروفة لنا والتي عبر عنها هذا العبقري. تلقى تحديداً وعمقاً متنوعاً حسب العلاقة مع الحالة النفسية للمتلقي وذاتيته. لنأخذ كمثال على ذلك " صورة المرأة الشابة مع شجرة العرعر " لليوناردو، والتي استخدمتها في "المرآة"، عند وصول الأب بإجازة أثناء الحرب.إن ما يثير الدهشة في الصور التي أبدعها ليوناردو يتجلى دائماً بأمرين اثنين هما. القدرة المدهشة لهذا الفنان على معالجة الموضوع من الخارج و الجانب - وبفطرته الشمولية، التي يتصف بها فنانون مثل باخ وتولستوي هذا الأمر الأول، أما الثاني فإنه يتمثل في أن هذه الصور تدهش بقدرتها على استيعاب معنى متناقض بآن واحد، لذلك فإنه يبدو لنا من غير الممكن إعطاء وصف للإنطباع المنتهي الذي تحدثه فينا هذه الصورة. وإنه يستحيل حتى القول وبدقة، فيما إذا كانت هذه المرأة تعجبنا أم لا، هل هي جذابة أم دميمة. إنها تجذب وتنفر بآن واحد. ويوجد فيها شيء ما غامض ورائع بآن واحد، منفر وشيطاني ولكن ليس بالمعنى الرومانسي الجذاب مطلقاً. إن فيها شيئاً ما كامناً في ذلك الجانب من الخير والشر. هذه الفتنة مع علامة سلبية. فيها شيء ما منحط ورائع. نحتاج لهذه الصورة في " المرآة "، من أجل أن نقارنها مع البطلة، ولنثير في الممثلة تيرخوفا، التي تلعب هذا الدور، كما في بطلة الفيلم القدرة نفسها على أن تكون فاتنة ومنفرة بآن واحد.

وعند ذلك إذا حاولتم توزيع صورة ليوناردو على أجزاء – فإنكم لن تحصلوا على شيء. إن هذا لايفسر شيئاً في أي حال من الأحوال. فقوة التأثير الانفعالي التي تؤثر بها صورة المرأة علينا تعتمد على " عدم إمكانية التمييز " نفسها، التي تخرج الجزء (التفصيل) من السياق بكامله، وتميز أحد الانطباعات الخاطفة على الأخرى – إن إيجاد توازن واحد تجاه الصورة المقدمة لنا، يفتح أمامنا إمكانية التأثير المتبادل مع اللانهاية... – إن فكرنا وشعورنا يسعيان إلى اللانهاية بفرح وبعجلة شاملة.

إن الإحساس المشابه مثار من قبل مجموعة كاملة من الصور. إنه يؤثر علينا باستحالة أن يكون مفهوماً. إن العنصر ميت بحد ذاته، أو يمكن أن يكون على العكس – أن يكشف في كل جزء مهما كان صغيرا تلك الخصائص كما في العمل بكامله. أما هذه الخصائص فهي تظهر من البدايات المتضادة، والتي تمارس تأثيراً متبادلاً فيما بينها، وحيث المعنى كأنه سائل في أوعية اتصال، ينسكب من وعاء إلى آخر: إن وجه المرأة الذي صوره ليوناردو، و الملهم بأفكاره الرفيعة. تبدو بأن واحد غادرة و نصيرة للشغف الدنيوي.

ستعطينا الصورة الإمكانية لنرى فيها الكثير غير المنتهي – وإذ تفهمون محتواها، فإنكم ستضلون في تيه لا ينتهي ولا تجدون منه مخرجاً. ستشعرون بمتعة حقيقية،أن تحسوا بأنكم غير قادرين على استنفادها وفهمها حتى النهاية. إن الصورة الفنية الحقيقة تنبه في الوعي مشاعر انفعالية معقدة ومتناقضة، وأحياناً تنفي بعضها البعض لمرة واحدة.

لا يمكن استيعاب اللحظة، عندما الشيء الإيجابي فيها ينتقل إلى ضده، أما السلبي فهو يسعى نحو البداية الإيجابية. إن اللانهاية هي خاصة فطرية لبناء الصورة نفسها، ولكن الإنسان يفضل بشكل حتمي أحداً على الآخر في الممارسة وفي الحياة ويختار ويفتش عن نفسه، ويضع العمل الفني في سياق تجربته الشخصية و المدنية و الاجتماعية. لأن كل إنسان متحيز في نشاطه بشكل حتمي، أي يدافع عن حقيقته الخاصة، ومكيفاً الفن لحاجاته الملحة بشكل أكبر أو أقل، كأنه يبدأ بحث العمل الفني بما يتطابق مع السياق الحياتي، ويربطه مع صيغ معنوية محددة. إن صور الفن العظيمة متضادة بالواقع، وتعطي أساساً لمختلف التأويلات.

أولغا ستروكوفا: ينمو النقد في الحقيقة في هذه الخاصية للفن. إن موهبة النقد كما يبدو تكمن بالضبط في رؤية وتقييم العمل الفني، وعلاقته مع الحياة، ومع أكثر عملياته عمقاً، ومع تتبع وإيجاد الروابط والقوانين التي تساعد على ظهور هذه الذاتية الفنية أو تلك، ووضع العمل الفني في سياق تاريخي.

أندريه تاركوفسكي: إن التميز في العمل الفني نفسه أحمق دائماً وسلفاً. كما أن أسلوب الفنان لا يجب أن يكون منظوراً. وأنا أتأسف أحياناً بالنسبة لبعض المشاهد واللقطات التي تركتها من قبل في اللوحات. وعلى سبيل المثال: لكنت رميت الآن بارتياح من " المرآة " من المشاهد مع الديك صورة البطلة، المصورة بسرعة على ٩٠ لقطة بإضاءة مشوهة وغير طبيعية. وبما أن إعادة الإنتاج على الشاشة تبدو بطيئة، فإنه يظهر إحساس بانفتاح أطر وقتية، و كأننا نغرق المشاهد في حالتها: نعيق لحظات هذه الحالة، ونشدد عليها. وهذا شيء سيء جداً، لأن اللقطة في هذه الحالة تحمل معنى أدبياً صافياً. إننا نشوه الكوابح الضرورية للإنفعال، ويظهر أن الفنان تمثل بشكل سيء عن عمد، لكن يحدث هذا في حالة معينة وخارج إرادة المخرج. إن حالتها تبدو مفهومة كثيراً وبسهولة للقارىء. أما في الإنسان فيجب أن يكون هناك سر ما، إذا كان الحديث يجري عن الفن.

يمكن إيراد مثال آخر للاستخدام الناجع بشكل أكبر لأسلوب المخرج لأجل المقارنة من نفس " المرآة ". إن المشاهد في المطبعة مأخوذة بسرعة أيضاً، ولكن بالكاد نلاحظ ذلك. لقد سعينا لإبطاء الحركة بلطف كبير وبحذر، لأجل أن لا يشعر المشاهد بذلك مباشرة، ولأجل أن يظهر لديه وببساطة إحساس ما غير واضح بالغرابة. إننا لم نسع إذ صورنا بعجلة أن نشير هنا إلى أية فكرة.

لقد أردنا أن نعبر عن حالة النفس دون أن نلجأ إلى الوسائل التمثيلية. عندما لا يعرف المشاهد السبب الذي يستخدم به المخرج هذا الأسلوب أو ذاك، حينئذ يكون ميالاً إلى التصديق في واقعية ما يحدث على الشاشة، يكون ميالاً كي يصدق تلك الحياة التي " يراقبها الفنان " فإذا فهم المشاهد المخرج، فهم لماذا ولأجل أي شيء قام بهذا الفعل المعبر " والدوري "، عندئذ لن يعطف ويتقاسم المعاناة التي تحدث على الشاشة، ولكن يبدأ بالحكم على الأفكار وترويجها، أي يبرز ذلك " النابض من الطراَحة "، الذي حذر منه ماركس في وقته.

إن الصورة مدعوة للتعبير عن الحياة نفسها، وليست مفهوماً أو تصوراً عن الحياة. هي لا ترسم ولا ترمز الحياة، بل تعبر عنها. إن الصورة تعبر عن الحياة وتعكسها مسجلة فرادتها. ولكن ما هو النموذجي؟ كيف تتناسب الفرادة وعدم التكرار مع النموذجي في الفن؟. إن ولادة الصورة تشابه ولادة الفرادة.

واعذروني لهذا التناقض الظاهري، فإن النموذجي يقع في علاقة متناسبة طرداً مع الذاتية والفردية وغير المتشابهة.إن النموذجي يظهر على قدم وساق ليس هناك حيث تتسجل عمومية وتشابه الظاهرة، لكن هناك حيث تظهر خصائصها. وإذ يلح على ما هو ذاتي، فإن العام كما لو أنه يهبط، يبقى خارج أطر إعادة الإنتاج المنظور. إن العام يعني سبب وجود الظاهرة الفريدة بشكل كامل.

إن هذا يمكن أن يظهر غريباً في اللحظة الأولى، ولكن لا يجب أن ننسى أن الصورة الفنية لا يجب أن تثير أي ارتباط ما عدا التذكير بالحقيقة. إن الحديث الآن يجري ليس حتى عن استيعاب الفن، ولكن عن الفنان، وعن إبداعه. إن الفنان إذ يبدأ العمل يجب أن يؤمن أنه أول من يجسد هذه الظاهرة أو تلك، ولأول مرة كما يشعر بها ويفهمها فقط.

إن الصورة الفنية – هي ظاهرة فريدة وغير مكْررة تماماً ، وخلافاً للظاهرة الحياتية التي يمكن أن نلحقها بأية سلسلة كما هو في الهوكو، أي نوع من الشعر الياباني " كلا ليس تجاهي، وإنما تجاه الجار تصدر المظلة حفيفاً ". إن العابر بحد ذاته مع مظلة، والمرئي من قبلنا لا يعني شيئاً في الحياة بشكل حازم ولكن يتم تسجيل الصورة الفنية مع الكمال التعبيري والبساطة في سياق اللحظة الحياتية والفريدة وغير المكررة بالنسبة للمؤلف. اننا نستطيع بسهولة من سطرين أن نتصور لأنفسنا مزاجه وحزنه،ووحدته، وسلسلة من الأمطار خارج النافذة، والانتظار عديم الجدوى بأن أحداً ما وبأعجوبة سيعرج على بيته المنعزل. يتم الوصول إلى هذه الرحابة المدهشة للتعبير الفني وسعته عبر التسجيل الدقيق للحالة والمزاج.

لقد استثنيا في بداية هذه المناقشة بشكل عامد وبقصد من حقل رؤيتنا ما يسمى صورة – طابع. ويبدو في السياق الحالي مثمراً جذب باشماتشكين أو اونيغين إلى حديثنا... انهما كشخصيتان قد راكما في داخلهما قانونية اجتماعية محددة

تشترط ظهورهما من جانب، أما من جانب آخر – فهما يحملان في داخلهما بواعث إنسانية عامة. كل ذلك هكذا – شخصية الأدب الواقعي نموذجية، لأنها تعبر عن مجموعة كاملة من الظواهر القريبة منه، والتي تكون نتيجة للقوانين العامة. لذلك فإن باشماتشكين واينغين كشخصيتين يملكان كذلك مجموعة كبيرة من المشابهين في الحياة. ولكنهما كصور فنية فهما فريدان وغير متكررين بشكل مطلق. انهما مرهفان كثيراً، ومرئيان من قبل الفنانين كثيراً وباتساع، ويحملان كثيراً وبكمال في داخلهما نظرة المؤلف لأجل أن نستطيع القول أن انيغين مستقيم كجاري أجل... إن نيهيلية راسكولينكوف المحددة ببارومترات تاريخية واجتماعية بالطبع نموذجية، ولكنه غير مكرر في ذاتيته ونموذجيته.إن هملت دون شك شخصية كذلك، ولكن كما يقال بفظاظة " أين تستطيعون أن تروا مثل هاملت؟!.

تظهر حالة متناقضة ظاهرياً – الصورة تدل على نفسها بأكثر التعبيرات نموذجية وكمالاً، وبمقدار ما تعبر بشكل أكمل، بمقدار ما تصبح الذاتية والفرادة بحد ذاتها شيئاً خيالياً – صورة ! وفي معنى محدد هي أغنى بكثير من الحياة نفسها، وربما تعبر في هذا المعنى عن فكرة الحق المطلق.

هل يعني ليوناردو دافينتشي أو باخ شيئاً في المعنى الوظيفي؟.كلا، هما لا يعنيان شيئاً. ما عدا ما يعنيانه بحد ذاته – وبقدر ما هما مستقلين. انهما يريان العالم غير مثقلين بأية تجربة، وكأنه لأول مرة. ويسعيان لإعادة انتاجه بدقة عالية. إن نظرتهما تشابه نظرة الغرباء. يرتبط أي إبداع بالسعي إلى البساطة، إلى طرائق التعبير البسيطة بحدها الأعلى. أن تسعى نحو البساطة، هذا يعني أن تسعى نحو إعادة انتاج الحياة بعمق. ولكن هذا هو أكثر ما يعذب في الإبداع – العطش لإيجاد أكثر أشكال التعبير بساطة، أي الفهم الأكثر من قبلك للحقيقة. هكذا يراد تحقيق الكثير بوسائل قليله، وبقليل من الدم.

ولكن يا للأسف، فالعلاقة تتناسب عكسياً.أن تحقق البساطة – يعني أن تنهك إلى ذلك الحد، الذي فلنقل أنه يجب أن تخشى أن تتبع هذا الأسلوب السينمائي أو ذاك. إن كل هذا هي أشياء خارجية وجانبية كاملاً. تفوح من ما يسمى الملكية الحرة المهنية والحرفية للشكل، وتبدو بعيدة جداً عن الإبداع الحقيقي. إن السعي نحو الكمال يدفع الإنسان كي يقوم باكتشافات روحية، وكي يحقق المساعي الأخلاقية

العليا. ويعبر الفنان عن الحقيقة في قياس كامل من خلال صورة الواقع. وفي السعي نحو المطلق – النزعة المحركة لتطور البشرية. وبالإرتباط مع هذه النزعة الرئيسية يترابط بالنسبة لي مفهوم الواقعية في الفن. إن الفن واقعي عندما يسعى للتعبير عن المثل الأخلاقية. الواقعية هي السعي نحو الحقيقة، أما الحقيقة فهي رائعة دائماً. هنا تكون المقولة الجمالية موازنه للأخلاقية (الأدبية).

أولغا سوركوفا: بعد أن وصفتم مفهومكم عن طبيعة النموذجية في الفن بشكل عام. يوجد مغزى للعودة إلى السينما. من ماذا، ومن أي جزء تتجمع الصورة السينمائية، وما هي بدايتها السائدة .

حول الزمن والإيقاع والمونتاج

أندريه تاركوفسكي: إن الصورة السينمائية كلية كأي شيء آخر. لذلك فإن التكلم عن المحتوى الصناعي التركيبي للسينما يبدو بدون معنىً تماماً. حيث أن الفكرة الأساسية للصورة السينمائية هي عبارة عن إيقاع يعبر بشكل كامل عن جريان الزمن داخل اللقطة. أما جريان الزمن فيتجلى في سلوك الشخصيات، وفي المعالجة الواضحة، وفي الأصوات – إن كل ذلك يمثل ما يرافق المكونات التي يمكن أن توجد نظرياً، ويمكن أن تغيب. إننا نستطيع تصور فيلم بدون ممثلين، وبدون موسيقى، وبدون ديكورات وبدون مونتاج – فقط مع الإحساس بالزمن الذي يجري في اللقطة – عندئذ سيكون هذا الفيلم سينما حقيقية. إنظري كيف ظهر فيلم " وصول القطار " للأخوة لومير، أو كيف تبدو لوحة الأميركي " تحت الأرض " إننا لانرى في سياق الفيلم كله سوى شخص نائم، وبعد ذلك نرى لحظة استيقاظه التي تحتوي في داخلها على مفعول فجائي ومدهش وجمالي.

اولغا سوركوفا : أو لوحة باسكال أوبية التي لم تستمر أكثر من عشر دقائق، والتي تتألف من لقطة واحدة ومفردة، يسجل فيها في البداية حياة الطبيعة المهيبة والمتوانية والخاملة تجاه البهرجة والشغف الإنساني وبمقدار حركة آلة التصوير التي تنفذ من قبل فني ماهر، في حقل رؤيتها لنقطة صغيرة، تظهر هيئة انسانية نائمة على العشب فوق سفح تلة وبالكاد ترى. وهنا تظهر بسرعة الحبكة الدراماتيكية. ويتسارع جريان الزمن، ويتسارع اهتمامنا برؤية هيئة البطل التي ظهرت في اللقطة. ومع آلة التصوير نقترب بحذر وخفية منه، وأخيراً نفهم أن الشخص ميت. ولكنه ليس ميتاً ببساطة، فهو مقتول. إنه ثائر جريح نام نوماً أبدياً في حضن الطبيعة الرائعة والخاملة. إن الذاكرة تلقي بنا باصرار وبسلطة كلية باتجاه الأحداث التي تهز عالمنا الحالي.

أندريه تاركوفسكي: لا يوجد أي عنصر من عناصر الفيلم التام لا يملك معنىً مستقلاً. إن العمل الفني – هو الفيلم نفسه. أما عن مكوناته، فنحن نستطيع أن نتكلم كثيراً شريطة أن نقسمه بشكل اصطناعي إلى عناصر، وأكرر مرة أخرى أن الطبيعة الصناعية للسينما تبدو بالنسبة لي مشكوك بها كثيراً. إن الصورة ليست بناءاً، وليست رمزاً كما أقرينا منذ فترة قصيرة، ولكنها خلية وحيدة غير متبلورة... لم يمض كثيراً على كلامنا عن الصورة التي لا يسبر غورها، وعن عدم صياغتها المبدئية،أما الآن فنحن نحاول تحليلها والتفتيش عن عناصر الصورة السينمائية في مختلف أنواع الفنون.

وبالتالي ماذا لو تكلمنا عن المونتاج. من الصعب علي الموافقة على أن المونتاج هو عبارة عن العنصر الرئيسي المشكل للفيلم. وكأن الفيلم قد نشأ وراء طاولة المونتاج. إن أي فن يحتاج إلى المونتاج، وإلى تركيب وتسوية الأقسام، والقطع حيث تظهر الصور السينمائية أثناء التصوير وتوجد داخل اللقطة. أضف إلى أنني أسعى أثناء التصوير لتتبع جريان الزمن في اللقطة، وأحاول إعادة انتاجه. فالمونتاج يوحد اللقطات المفعمة بالزمن، وليس المفهوم كما كان يعلن عن ذلك غالبا أنصار ما يسمى بـــ " السينما المونتاجية ". وفي نهاية المطاف فإن لعبة المفاهيم هذه لا تدخل في إطار صلاحيات السينما. وهكذا فإن ما لايوجد في المفاهيم هو حقيقة الصورة السينمائية – لغة السينما – في غياب لغة الرمز فيها. فكل سينما تحوي في داخلها على لقطات، ويكفي باعتقادي أن يتم النظر إلى لقطة واحدة فقط حتى نستطيع القول وبثقة إلى أي مدى هو موهوب ذلك الشخص الذي قام بالتصوير. إن المونتاج في نهاية المطاف هو احتمال مثالي فقط لتلصيق المشاهد. إنه احتمال مثالي موجود داخل المادة المصورة على شريط. وإن القيام بمونتاج اللوحة، وإيجاد الإحتمال المثالي للمونتاج بشكل صحيح وبمهارة، يعني عدم إعاقة إتحاد بعض المشاهد، لأنها تبدو بحد ذاتها وكأن عملية مونتاجها قد تمت مسبقاً، حيث يعيش في داخلها القانون الذي يجب الشعور به من خلال التناسب الذي ينتج عن اللصق والتقصير لهذه المشاهد أو تلك. إن هذا الشعور بقانون التناسب وبروابط اللقطات يبدو أحياناً معقداً وغيرمفهوم ومطلقاً (وبشكل خاص عندما يصور المشهد بشكل غير دقيق) – عندئذ يحدث خلف طاولة المونتاج ليس اتحاداً ميكانيكياً بسيطاً

للقطع فقط و إنما عملية بحث معذبة عن مبدأ اتحاد اللقطات، الذي يبرز أثناء هذه العملية بشكل تدريجي، وخطوة خطوة، ولكن بوضوح تام محتوى الوحدة الموجودة في المادة سابقاً أثناء التصوير. يوجد هنا رابطة معاكسة فريدة في نوعها - حيث يخلق التعليم الذاتي نفسه البناء في المونتاج بفضل صفات خاصة للمادة، موجودة أثناء التصوير. حيث أن المادة تعبر عن محتواها مكتشفة طبيعة التلصيق.

لقد تم مونتاج " المرآة " بصعوبة كبيرة. كان هناك أكثر من عشرين احتمالاً لمونتاج الفيلم. إنني لا أتكلم هنا عن تغيير بعض التلصيقات لبعض المشاهد، ولكن عن تغييرات أساسية في البناء، وفي المشاهد المتتابعة نفسها. لقد بدا اللحظات أن مونتاج الفيلم لن يتم أبداً - وكان ذلك يعني أنه قد ارتكبت أثناء التصوير أخطاء لا يمكن السماح بها. فاللوحة التي لم تقاوم ولم ترغب بالوقوف على أرجلها، تحطمت أمام الأعين، ولم يكن فيها أي توحد، وأية رابطة داخلية، وأية ضرورة وأي منطق. وفجأة ظهرت اللوحة في يوم رائع عندما وجدنا إمكانية أن تجرى بعض التغييرات المتهورة.

وعادت المادة للحياة، وبدأت أقسام الفيلم تؤدي وظيفة نظام دموي موحد ومترابط مع بعضه البعض بدقة - ولدت اللوحة أمام أعيننا. ولم أستطع بعد ذلك ولفترة طويلة أن أصدق أن الأعجوبة قد تحققت، وأن اللوحة قد لصقت. لقد كان ذلك تدقيقاً جاداً لصحة ما عملناه في ساحة التصوير. كان واضحاً أن اتحاد الأقسام متعلق بالحالة الداخلية للمادة. وبالتالي إذا كانت هذه الحالة قد ظهرت في المادة أثناء التصوير، وإذا لم يخطئ تقديرنا بشأن ظهور هذه الحالة، فذلك يعنى أن اللوحة كان لا بد لها من أن تلصق - ولكان هذا مخالفاً للطبيعة. لقد كان من الضروري الإحساس بالمعنى، وبمبدأ الحياة الداخلية للقطع المصورة من أجل أن يحدث الإتحاد، ومن أجل أن يكون منظماً وذو مصداقية. وعندما حدث هذا والحمد لله، فأية سهولة شعرنا بها جميعاً.

اولغا سوركوفا: لكن المونتاج قد توحد مع ذلك.

أندريه تاركوفسكي: توحد الزمن نفسه الذي يجري في اللقطة.

يوجد في " المرآة " حوالي مائتي لقطة تقريباً. وهذا قليل جداً إذا أخذنا بعين الإعتبار أن فيلماً بهذه المساحة يجب أن يحتوي وبشكل اعتيادي على حوالي

خمسمئة لقطة. حيث يتحدد العدد القليل من اللقطات هنا بطولها. وينظم تلصيق اللقطات البناء، ولكنه لا يخلق كما نعتبر عادةً إيقاعاً للوحة.

إن إيقاع اللوحة يظهر بالتوافق مع طبيعة ذلك الزمن الذي يجري في اللقطة. وبعبارة أخرى فإن إيقاع الزمن لا يتحدد بطول القطع التي تم مونتاجها بالطبع، وإنما بدرجة توتر الزمن الذي يجري فيها. فالتلصيق المونتاجي لا يستطيع أن يحدد الإيقاع - إن المونتاج في هذه الحالة، ليس إلا دليلاً بيانياً. أضف إلى أن الزمن يجري في اللوحة، لا بفضل التلصيق، وإنما رغماً عنه. إن كل ذلك يمثل جريان الزمن المسجل في اللقطة، والذي يجب على المخرج أن يستوعبه في القطع المبسوطة أمامه على رفوف طاولة المونتاج.

إن الزمن موجود في اللقطة بشكل خاص، ويملي على المخرج هذا المبدأ أو ذاك من مبادىء المونتاج، أضف إلى أن مونتاجٍ تلك القطع التي يتم فيها تسجيل الوجود المتنوع للزمن لا يمكن أن يتم بشكل مبدئي. وهكذا فإن الزمن الواقعي على سبيل المثال لا يمكن أن يجري مونتاجه ضمن شروط محددة، كما هو غير ممكن توحيد أنابيب المياه ذات القياسات المختلفة. تسمى هذه الدرجة من كثافة الزمن الذي يجري في اللقطة، وتوتر هذا الزمن أو انفراجه، بضغط الزمن في اللقطة. وفي هذه الحالة يكون المونتاج طريقة لاتحاد القطع، مع الأخذ بعين الاعتبار ضغط الزمن في هذه القطع.

إن وحدة الإحساس في مختلف اللقطات، يمكن أن تستدعي وحدة الضغط، الذي يحدد إيقاع اللوحة.

كيف يتم الشعور بالزمن في اللقطة؟. إن الزمن يظهر هناك في اللقطة حيث يتم الشعور بأهمية الحقيقة وراء ما يجري فيها، وعندما تعي بوضوح كامل أن ما تراه في هذه اللقطة لا ينتهي بنهاية عملية تصويرها، فهو يلمح فقط إلى شيء ما منتشر وراء اللقطة التي نتحدث عنها، إنه يلمح إلى الحياة (هذا إذا كان الفيلم فيلماً حقيقياً بالطبع). إن الفيلم موجود في جميع الأحوال بشكل أكبر مما يبدو عليه، وكذلكِ تبدو الآراء والأفكار فيه دائماً، أكبر مما هو متراكم بوعي من قبل المؤلف. إنها كالحياة تتبدل وتتغير بشكل مستمر، وتعطي كل إنسان حسب وضعه إمكانية أن يفسر وأن يشعر بكل لحظة، وبالتالي فإن الفيلم الحالي المسجل بدقة على شريط

الزمن، يتدفق خلف تخوم اللقطة، ويعيش في الزمن،كما أن الزمن يعيش فيه – وهكذا نجد أن خصوصية السينما تكمن في خصائص هذه العملية الثنائية المتناقضة.

اولغا سوركوفا: تظهر في الذاكرة دون إرادة رسائل مشاهدي " المرآة " المقتبسة بغزارة في المقدمة " لقد أصبح الفيلم لأول مرة حقيقة بالنسبة لي "، وهذا هو السبب في انني أتوجه للعيش عليه وفيه – هكذا كتبت إحدى المشاهدات. أو " تنبسط أطر الشاشة، ويتحد معنا العالم المسور من قبلنا سابقاً متحولاً إلى واقع ".

إن مثل هذا الإحساس، بأن المشاهدين استمعوا خلسة إلى مهمة المخرج الكبرى المصاغة من قبله بوعي – سيصل إلى درجة يصبح معها إدراكهم مماثل لفكرة المخرج التمهيدية.

أندريه تاركوفسكي: عندئذ سيصبح الفيلم أكبر من القصة والموضوع، ومن الشريط المصور والملصق. وغير متعلق بالإرادة البشرية، وبعبارة أخرى – يصبح متماثلاً مع الحياة، ويبتعد الفيلم عن المؤلف، ويبدأ بالعيش حياته الخاصة، متغيراً شكلاً ومضموناً عند تصادمه مع المشاهد.

إنني أنفي المبادىء المونتاجية، لأنها لا تعطي الفيلم إمتداداً خارج حدود الشاشة، أي أنها لا تعطي المشاهد فرصة أن يضم تجربته الخاصة إلى ما يراه أمامه على الشريط. إن السينما المونتاجية تطرح على المشاهد أحجيات وألغاز، مجبرة إياه على حل شيفرة الرموز، وعلى الإستمتاع بالإستعارات المجازية، مستعينة بتجربته الثقافية. ولكن كل لغز من هذه الألغاز يملك بشفافية حلاً مصاغاً بدقة. إن إيزنيشتاين يحرم المشاهدين برأيي من إمكانية استخدام علاقاته تجاه ما هو مرئي في إحساساتهم، وعندما يقارن في " أكتوبر " رقصة البالا لايكا مع كيرنيسكي، فإن طريقته نفسها تصبح مساوية للأهداف، وذلك بالمعنى الذي عبر عنه فاليري بهذا الصدد. عندما تبدو طريقة بناء الصورة هدفاً بحد ذاتها، أما المؤلف فإنه يبدأ بقيادة هجوم شمولي على المشاهد، مجبراً اياه على قبول علاقته الخاصة تجاه ما يحدث.

إذا قارنا السينما مع تلك الفنون الزمنية مثل الباليه أو الموسيقى، فإننا سنجد أن التعبير عن الخاصية المميزة للسينما يتم من خلال الزمن المسجل من قبلها والذي يجد شكلاً مرئياً للواقع. إن الظاهرة المسجلة لمرة واحدة على الشريط

تستوعب كل حالاتها الراهنة. وبالمثل فإن العمل الموسيقي يمكن أن يعزف بأشكال متنوعة ويستطيع أن يشغل تنوعاً حسب طول الفيلم. في هذه الحالة سيصبح العمل الذي يستقر في نظام محدد ومطروح شرطاً للسبب والنتيجة فقط. أي أن الزمن يحمل هنا طابعاً فلسفياً مجرداً.

إن السينما تنجح في تسجيل الزمن في سماته المدركة الخارجية والإنفعالية. عندئذ يصبح الزمن السينمائي القاعدة الأساسية للفيلم، متماثلاً في ذلك مع الموسيقى التي يلعب فيها الصوت الدور الأساسي، والرسم – اللون، والدراما – الطابع. وهكذا يمكن القول وبكل ثقة بالنسبة للمثال المعطى، أنه في فيلم أوبيه تصبح حركة الزمن في الفضاء المغلق هي العنصر الوحيد المكون لشكل اللوحة فقط. وبالمحصلة فإن الإيقاع – ليس إلا تتابع متري للقطع، ويتجمع الإيقاع نتيجة الضغط الزمني داخل اللقطة. إن الإيقاع باقتناعي سيصبح بالضبط العنصر الرئيسي للشكل في السينما، ولكن ليس في المونتاج البتة كما كانوا يعتبرون حسب العادة.

إن المونتاج يوجد في أي فن كنتيجة ضرورية لانتقاء العمل المنتج من قبل الفنان، الإنتقاء والإتحاد، اللذين لايمكن بدونهما أن يوجد أي فن. وهناك أمر آخر. إن خاصية المونتاج السينمائي تكمن في أنه يوحد الزمن المسجل في القطع المصورة. إن المونتاج – هو لصق القطع والأجزاء التي تحمل في داخلها أبعاداً زمنية مختلفة، والتي يعطي إتحادها إحساساً جديداً بوجود هذا الزمن الذي ولد نتيجة تلك الجوازات التي تسمح بتقصيره واختصار التلصيق. بيد أن خاصية اللصق المونتاجي كما قلنا أعلاه موجودة في القطع التي تم مونتاجها، فالمونتاج لا يخلق نوعية جديدة أبداً، كما أنه لا يعيد خلق هذه النوعية مرة أخرى، ولكنه يظهر فقط ما وجد سابقاً في اللقطات التي تم اتحادها. أضف إلى أن المونتاج إذ ينظر إلى زمن التصوير، فإنه يفترض ويبرمج منذ البداية وقبل كل شيء طبيعة الشيء المصور. يخضع المونتاج لتطويلات وقتية ولتكثيف وجود هذه التطويلات، وتسجيلها من قبل آلة التصوير، ولكن ليست رموزاً افتراضية البتة، وليست صوراً مادية للواقع، وليست تراكيب منظمة، متوزعة على الشاشة بحذاقة.

إن أفضل ما يؤكد صحة رأيي هو تجربة ايزنيشتاين نفسها. حيث يكشف الإيقاع الذي وضعه في علاقة مباشرة مع التلصيق بطلاق مقدماته النظرية.إنه

لايملأ القطع التي تم مونتاجها بتوتر زمني ضروري للتلصيق. لنأخذ على سبيل المثال المعركة على بحيرة تشودسكي في " ألكسندر نيفسكي ". إنه يحاول دون أن يفكر بضرورة ملىء اللقطات بما يتطابق مع الزمن المتوتر، أن يحقق الديناميكية الداخلية للقتال على حساب التتابع المونتاجي للقطات القصيرة، وأحياناً القصيرة للغاية. بيد أنه بالرغم من السرعة الخاطفة والمتقطعة للقطات، إلا أن الإحساس بالتراخي والتصنع الذي يحدث على الشاشة لا يترك المشاهد – ويحدث هذا لأنه لا توجد في بعض اللقطات حقيقة زمنية. إن اللقطات سكونية بشكل كامل وفقيرة بالدم، بحيث يظهر بشكل طبيعي تناقض بين المحتوى الداخلي للقطة الغير مسجلة لأي عملية زمنية، وبين ما يصبح نتيجة لذلك صناعياً بشكل كامل، وخارجياً غير مبالٍ تجاه التلصيق الميكانيكي بشكل نظيف. إنه لا ينقل إلى المشاهد الإحساس الذي يراهن عليه الفنان، لأنه لا يهتم بتزويد اللقطة بالإحساس الصحيح بزمن المعركة الأسطورية.

إن المخرج ينقل الإيقاع في السينما عبر حياة المادة المسجلة والمنظورة في اللقطة. فبارتعاش القصبة يمكن تحديد طابع الجريان في النهر وضغطه. وهكذا نجد أن العملية الحياتية نفسها، وما يطرأ عليها من تبدلات. والمعاد إنتاجها في اللقطة تخبرنا بهذا الشكل أو ذاك عن حركة الزمن فقط. إن ذاتية المخرج تظهر في السينما، وقبل كل شيء عبر الإحساس بالزمن، ومن خلال الإيقاع.

إن الإيقاع لا يبتكر، ولا يبني طرائق انفعالية بحتة بصورة عفوية. إن الإيقاع في الفيلم يجب أن يظهر بشكل عضوي، بالتطابق مع خصوصية المخرج الفطرية المتعلقة بإحساسه بالحياة، وبالتطابق مع " بحثه عن الزمن ". وباعتقادي فإن الزمن يجب أن يجري في اللقطة بشكل مستقل وبصورة ملائمة – عندها تأخذ الأفكار مكاناً فيه دون بهرجة وضغط وتسرع. إن إحساس المخرج السينمائي بالإيقاع في اللقطة ومهما يقال هو رديف للإحساس بالكلمة الصادقة في الأدب. إن الكلمة التافهة في الأدب، وعدم دقة الإيقاع في السينما يهدمان حقيقة العمل.

ولكن تظهر هنا بشكل طبيعي بعض التعقيدات. لنفترض أنني أريد أن يجري الزمن في اللقطة بصورة ملائمة ومستقلة، وذلك كي لا يشعر المشاهد بأي قسر على وعيه من جانب الفنان، وكي يستسلم للمخرج بشكل طوعي، بادئاً بالإحساس

بمادة الفيلم كمادة له، ومستوعباً إياها ومستأثراً بها لنفسه كإضافة جديدة على تجربته. ولكن يظهر هنا تناقض خارجي ! لأن إحساس المخرج بالزمن يأخذ دائماً صيغة القسر على المشاهد. الذي إما أن يسقط في إيقاعك – وآنذاك يكون نصيرك، أو لا يسقط فيه – وعندها لا تقوم الصلة بينكما. وهنا يظهر مشاهدك ومشاهد آخر غريب عنك بشكل كامل، الأمر الذي يبدو بالنسبة لي غير طبيعي، ولكنه أمر حتمي وللأسف. ولذلك فأنا أعتبر أن مهمة المخرج هي أن ينشيء تياره الذاتي للزمن، وأن ينقل في اللقطة إحساسه بحركته وجريانه. إن طريقة تقسيم – المونتاج تخالف جريان الزمن وتقطعه، وتخلق في الوقت نفسه نوعيته الجديدة. إن تشويه الزمن هو طريقة تعبيره الإيقاعي. إنه فن النحت في الزمن !. بيد أن جمع اللقطات بتوترات زمنية مختلفة يجب أن يثير تجاه الحياة، ليس التصورات غير العفوية، ولكن ضرورات داخلية، يجب أن تكون عضوية بالنسبة للمادة بشكل كامل. وإذا تمت مخالفة مثل هذه التحولات، فإن النبرة المونتاجية التي أراد المخرج أن يخفيها ستزحف عندها وتبرز وتصبح مرئية للعين بشكل سريع. إن أية إعاقة اصطناعية وغير ناضجة من الداخل، أو أي تسارع للزمن، وأي تبديل غير دقيق في الإيقاع الداخلي، يعطي تلصيقاً إعلانياً مزوراً.

إن اتحاد قطع غير متساوية في القيمة بالمعنى الزمني يقود بشكل حتمي إلى خطأ إيقاعي. غير أن هذا الخطأ إذا كان مهيئاً من قبل الحياة الداخلية للقطات المتحدة، فإنه يمكن أن يصبح ضرورياً من أجل تقييم الرسوم الإيقاعية الضرورية. لنأخذ مختلف التوترات الزمنية، عندئذ يمكن القول بشكل رمزي، ساقيه، مجرى، نهر، شلال، محيط – إن اتحاد هذه الرموز يؤدي إلى ظهور رسم إيقاعي فريد، والذي هو كتكوين عضوي جديد ليس إلا إحساس المؤلف بالزمن ودعوة تجاه الحياة. وبما أن الإحساس بالزمن هو وعي عضوي خاص للحياة من قبل المخرج، وضغط إيقاعي في القطع التي تم مونتاجها، لذلك فإنه يملي على المخرج هذا التلصيق أو ذاك، وآنذاك يقدم المونتاج خط هذا المخرج أو ذاك. يتم التعبير من خلال المونتاج عن علاقة المخرج مع الفكرة نفسها، وعبر المونتاج يتم الحصول على التجسيد النهائي لعقيدة الفنان. أفكر أن المخرج الذي يقوم بمونتاج فيلمه بشكل سهل ومختلف يكون غير عميق كفاية. إنكم ستتعرفون دائماً على مونتاج بريغمان

وبريسون وفيليني أو غودار. ومن الضرورة بالطبع معرفة قوانين الحرفة، كما هو من الضروري معرفة قوانين المونتاج. ولكن الإبداع يبدأ من اللحظة التي يتم فيها تشويه ومخالفة هذه القوانين. أن لا يكون ليف نيكولا ييفيتش تولستوي عالماً بأساليب الكتابة دون شائبة مثل بونين، وأن لا تتميز رواياته بذلك الانسجام والكمال كأي من قصص بونين، فهذا لا يعطي أي أساس للتأكيد أن بونين أفضل من تولستوي. بيد أنك لا تسامح تولستوي فقط على ثقل المواعظ غير الضرورية وطولها، والجمل غير المكررة، بل انك تبدأ بحبها كخاصية، كجزء مكون لذاتية تولستوي. عندما ترى أمامك هناك ذاتية ضخمة بالفعل، فإنك تتقبلها مع كل نقاط " ضعفها " التي تتحول إلى خاصية فريدة بجمالها. إذا سحبت من سياق مؤلفات ديستوفسكي وصفه لأبطاله، عندئذ ستصبح دون إرادة منك غير طبيعي – جميلون مع غلاظة واضحة وأوجه صفراء إلى آخره، ولكن هذا لا يحوز على أية أهمية،لأن الحديث لا يجرى عن حرفي أو عن فني ما، ولكن عن فنان وفيلسوف بآن واحد. لقد احترم بونين دون نهاية تولستوي، واعتبر أن " آنا كارنينا " مكتوبة بصورة شائنة. وقد حاول كما هو معروف إعادة كتابتها، غير أن ذلك كان بلا جدوى. إنها كتشكيلات عضوية جيدة أم سيئة – إنها أعضاء حية في منظومته الدموية والتي لا يسمح بمخالفتها.

كذلك في المونتاج، – لا تكمن المسألة في أن نقدر على أن نملك مهارة، وإنما في أن نحس بالحاجة العضوية إلى شيء خصوصي ما في طريقة التعبير الخاصة.

وقبل كل شيء من الضرورة معرفة إلى أين وصلت مع السينما بشكل خاص، وماذا تريد القول مستخدماً فن النظم. وكل ما يتبقى تافه. يمكن أن يتعلم الجميع – ولكن من غير الممكن تعليم التفكير. لا يمكن إجبار نفسك على تحمل الثقل الذي من الصعوبة وأحيانا من المستحيل جره. ومع ذلك فهذا هو الطريق الوحيد.

وفي كلا الأحوال لا يجب التوكل على الحرفة. أن تتعلم كي تكون فناناً غير ممكن. كما أن دراسة قوانين المونتاج لا معنى لها ببساطة – إن كل فنان سينمائي يلد هذه القوانين لنفسه في كل مرة. ويحمل خط هذا السينمائي أو ذاك في نفسه أحد

المعاني الروحية في كل الأحوال. إن الإنسان الذي يسرق كي لا يسرق أبداً يبقى مجرماً. من يكذب مرة واحدة لا يمكن أن يعتبر إنساناً صادقاً. والشخص الذي يخون مبادئه ولو مرة واحدة، فإنه سوف لن يحافظ على نقاء علاقاته تجاه الحياة بعد ذلك. لذلك عندما يتكلم السينمائي أنه سيصنع فيلماً في غرفة عبور، لأجل أن يصور فيما بعد الشيء الذي يحلم به - هذا ليس سوى كذب فقط، والأمر الأسوأ من ذلك هو خداع النفس. إنه لن يصور فيلمه أبداً.

فكرة الفيلم - السيناريو

أندريه تاركوفسكي: سنتطرق الآن إلى مسالة الفكرة، التي تملك في مجال السينما وبمقتضى الحال سماتها الخاصة. إن الحفاظ على الفكرة وتجسيدها في السينما يصطدم بصعوبات عديدة تتعلق بها تماماً. لذلك وقبل أن نبدأ بتنفيذ الفكرة كما هو معروف يجب أن تكون مرسخة في سيناريو. وستواجه المخرج صعوبات بالغة، فيما لو خرجت الفكرة عن إطار ما هو اجتماعي وجمالي ومألوف.

يجب أن تكون الفكرة كما ترون وقبل كل شيء " عصرية " و " ملحة ". ولكنني لم استطع أحيانا فهم ماذا يعني ذلك. اننا نعيش جميعاً في زمن واحد، وإن كل ذلك يربطنا بهذا الشكل أو ذاك بالواقع، ويجعلنا معاصرين. إننا نسعى جميعاً كما يقال كي نواكب هذه الحياة، هذا من جانب، وكي نكون أقل تعلقاً بها وبأكبر قدرٍ مستطاع، وأحراراً بالحد الأعلى في وعينا من جانب آخر. لذلك من السخافة باعتقادي اتهام أحد ما في أنه يشغل أشياء ثانوية بجانب مواضيع رئيسية مطروقة في فننا. إن طرح السؤال بهذه الصيغة كما أعتقد ساذج. فمن يستطيع القول أنه حر من زمنه، ومنقطع عنه؟...

وحتى إذا تم النظر إلى ما يسمى التقهقر الثقافي... ولكن ألا يعكس التقهقر الثقافي كما هو واضح الآن الزمن الذي نشأ فيه، كأي فن آخر لهذه المرحلة. ولو لم يكن تقهقراً ثقافياً، لما استطعنا أبداً أن نتصور بداية القرن العشرين في روسيا، ولما استطعنا أن نتصور مناخها الروحي والثقافي، ومسألتها الاجتماعية إذا شئتم. إن التقهقر الثقافي بالطبع – هو أزمة – ويعكس بدقة أكبر ذلك العقم الروحي، وذلك الإرتباك اللذين كانا سمة بالنسبة لهذه المرحلة. وبعبارة أخرى إن التقهقر الثقافي يعكس زمنه، وبالتالي فهو ليس زائدة دودية لا معنى لها تعود إلى أحد الأعضاء.وهكذا نجد أن كل فنٍ يجب أن يكون مرتبطاً بشكل عضوي مع الزمن ومع نشأته. ويجب إدراك قوانين وسنن ولادته فقط.

إن مسألة الفكرة في السينما ليست مرتبطة بظهورها فقط، بمقدار ما هي مرتبطة بالحفاظ عليها وتخزينها بالشكل الذي ظهرت فيه، وعلى مستوى الدافع الأولي لها. لأن الفكرة تغامر بالإنحلال والتشوه والتخرب في عملية تحقيقها. إن الطريق الذي تسلكه الفكرة منذ لحظة نشوئها وحتى إنجاز الفيلم في الأستوديو، وإعادة التسجيل مليء بمختلف أنواع الصعوبات. ولا تكمن المسألة هنا في الجانب التقني. فعلى سبيل المثال من الصعب بالنسبة للمعماري بناء منزل يتطابق مع مخططه. ولكن إذا افترضنا أن مخططه قد قبل، وأنه موجود بين يدي مهندس مدني على استعداد لتحقيقه بشكله المصمّم عليه،عندئذ لا يمكن أن يجري الحديث هنا عن أية نفقات مادية أو خسائر. سيجري الحديث ببساطة عن الزمن، وعن العمل الجسدي الصعب. إن تحقيق الفكرة السينمائية يتعلق بكمية كبيرة من الناس المنجذبين إلى عملية بناء الفيلم. فإذا لم يتمكن المخرج أثناء العمل مع الممثل أن يصر على معالجته في فهم الطابع، عندئذ، تتشوه الفكره دون إبطاء.وإذا لم يفهم المصور الفكرة بشكل دقيق، فإن اللوحة، وبالرغم من أنها قد تكون مصورة بشكل رائع، ولكنها ستكون لوحة أخرى وسيئة، لأنها تصبح عندئذ خالية من أية قيمة. يمكن أن تكون الديكورات مصنوعة بشكل مدهش، ولكن إذا لم تكن تلك الديكورات المصنوعة بشكل مدهش قد تم إملاؤها من قبل الفنان، وبالتالي من الدافع الأولي، الذي ولد الفكرة لدى المخرج، فإن الديكور لن يكون ناجحاً أيضاً. وإذا خرج الملحن عن مراقبتك، وكتب موسيقا بعيدة عن ما هو ضروري لكم، فإن الفكرة تخاطر من جديد بعدم التحقق. بمعنى أن المخرج ينتظر في كل خطوة يخطوها في نهاية المطاف، خطورة أن يظهر في دور مشاهد فقط، يراقب كيف يكتب كاتب السيناريو، وكيف يمثل الممثل، وكيف يصور المصور، وكيف يقوم الرسام بأعمال الديكور، وكيف يخضع المونتير اللوحة لعملية المونتاج. إن الحفاظ على الفكرة في السينما ليس شيئاً بسيطاً أبداً. وهنا يتركز عملياً معنى حرفة الإخراج.

يجب أن أقول أنني لا أعتبر السيناريو نوعاً خاصاً من الأدب، ولا أعتقد أن السيناريو السينمائي يمكن أن يستدعي مصيراً أدبياً خاصاً. ولم يكن كذلك أبداً. ولم ينهض أي سيناريو إلى مستوى الأدب الحقيقي الكبير.

أنا لا أفهم كثيراً لماذا يرغب السيناريست أن يكون سيناريستاً. لكنني أعتقد أن الإنسان إذا كان موهوباً أدبياً، فمن الأفضل بالنسبة له أن يصبح اديباً، وإذا كان

يفكر بطريقة سينمائية، فإن المعنى المباشر بالنسبة له هو أن يتجه نحو الإخراج. لأن فكرة الفيلم وصياغتها في نهاية المطاف يجب أن تنتمي في الأمر الرئيسي إلى المخرج – وإلا فإنه لن يستطيع أن يقود التصوير. إن المخرج يستطيع بالطبع أن يلجأ، وبالواقع غالباً ما يلجأ إلى مساعدة الأديب القريب منه روحياً. وعندها سيكون هذا الأديب بمثابة شريك في التأليف أي سيناريست، يشارك في صياغة " الأساس الأدبي "، ولكن في هذه الحالة يجب أن يظهر بشكل يكون معه قادراً على استيعاب الفكرة الإخراجية كي تخضع له حتى النهاية، ودون أن يفقد عند ذلك القدرة على تطويرها بشكل إبداعي في الإتجاه الضروري للمخرج، وإغنائها بالحد الأعلى.

إذا كان السيناريو يحمل في طياته جمال وروعة العمل النثري، فإن هذا السيناريو يجب، ومن الأفضل أن يبقى نثراً. ويمكن فيما بعد أن يقوم المخرج بنقل هذا العمل النثري إلى الشاشة إذا رغب بذلك. ولكن قبل أن يقوم بصنع الفيلم المؤسس على هذا العمل، فإنه يحتاج إلى مرحلة انتقالية كي يحضر الأساس من أجل تصوير فيلم المستقبل – السيناريو. ولكن في هذه الحالة سيكون السيناريو المبني على أساس العمل الأدبي جيداً بمعنى الكلمة. أما إذا كان السيناريو منذ البداية عبارة عن مشروع دقيق لفيلم المستقبل، فإن ما سيسجل فيه عندئذ هو ما سيتم تصويره فقط، وعندئذ سيكون لدينا ورقة مونتاجية مهمة تتجلى في أن كتابة الفيلم المقبل لا تملك أي شيء مشترك مع الأدب. أما في تلك الحالة التي يتكيف فيها الإحتمال الأول لسيناريو الفيلم في عملية التصوير (كما يحدث هذا غالباً في لوحاتي)، عندئذ يبقى ممتعاً بالنسبة للإختصاصيين المهتمين بالموضوع المطروح فقط. إن ما أشرت إليه هو عبارة عن رسوم تقريبية واحتمالات، وإذا شئتم هو عبارة عن دفاتر تسجيل تشغل انتباه عدد قليل من الباحثين لطبيعة الإبداع، والمخبر الإبداعي للفنان، وغيرها من الأشياء المشابهة.

إن السيناريو الأدبي كما يبدو لي ضروري فقط لاقناع إحدى الشخصيات المسؤولة وذات السمعة بضرورة إطلاق الفيلم للإنتاج معبراً بذلك عن لغة الأستوديو. أضف إلى أنه لا يمكن أن يحوي في طياته في جميع الأحوال على أية ضمانات مسبقة فيما يتعلق بمحتوى الفيلم المقبل. وإننا نعرف عشرات الأمثلة السيئة للأفلام المصنوعة بسيناريوهات جيدة، ولكنها على عكس ذلك. وليس سراً على أحد، أنه بعد إقرار السيناريو الأدبي فقط، يبدأ العمل الفعلي، أي أنه على

المخرج أن يقوم بكتابة سيناريو الفيلم بنفسه، أو أن يعمل بشراكة حرفية وثيقة مع زملائه الأدباء، بحيث يكون قادراً على توجيه مواهبهم الأدبية بالإتجاه الضروري بالنسبة له. ومن أجل تفسير علاقة المخرج مع السيناريو، أسمح لنفسي أن أتوجه إلى تجربتي الخاصة في " المرآة ".

إن أول احتمال للسيناريو كتب منذ أمد بعيد جداً، وقد عبر بالنسبة لي عن أحد المعاني العامة للوحة المقبلة. كان واضحاً أن الفيلم يجب أن يتألف من الحوادث التي تتعلق بذكرياتي الطفولية. أي أن ذلك الاحتمال القديم للسيناريو كان بالمحصلة وصفاً صادقاً لعدد من حوادث حياتي الواقعية. لقد كانت كل حادثة حقيقية، حقيقية، وليست تخيلاً مني – كان ذلك ذا أهمية مبدئية بالنسبة لي. كان يجب على حقيقة ذكرياتي أن تصبح عصب التمثيل المقصود.

توجد في اللوحة المنتهية الكثير من أحداث السير الذاتية. ويظهر ذلك بشكل واضح في " عودة الأب " و " الحريق " و " بيع العرجون "... إلا أنه تبرز لنا في حادثة " بيع العرجون " أخطاء ضد الحقيقة الحياتية – فإذا كانت أم سيريوجكا تبيع العرجون " بالحقيقة " (كما كان يتكلم الأطفال)، فإنها لم تقم بذلك في الفيلم من شعور الإستنكار، الملموس بالنسبة لها وحدها. وبصورة مماثلة أستطيع التكلم وبدقة عن القائد العسكري الذي يعاد تصويره لدينا في الفيلم تحت اسم "كونتوجوني". لقد علمنا هذا الرجل العمل العسكري، وقد قتل عملياً في الحياة، عندما ألقى بنفسه على قنبلة كي يحمي الأطفال، إلا أنه بقي حياً في الفيلم. إن حادثة المطبعة، وفي جميع تفاصيلها الملموسة مصممة ومبتكرة من قبلنا، ولكنها كانت مؤسسة على حقيقة واقعية. إن والدتي التي كانت تعمل مدققة في مطبعة، تصورت في أحد المرات أنها قد ارتكبت خطأً فظيعاً في التدقيق... ولكن حتى تلك الوقائع التي عكست في اللوحة دون تغيير، وفي تطابق كامل مع ما حدث واقعياً في وقت ما، والتي سجلت على الشريط، أصبحت تدرك بشكل أبعد. فهي وبمقدار ما كانت تتحول في وعي المؤلف، كانت تبدو بالنسبة لي وكأنها غير مرتبطة معي بأية علاقة.

و " الحريق " و " بيريديلكينو " – لقد ماتا في ذاكرتي. لكنهما أصبحا دافعاً لولادة أحداث اللوحة. إن الصور التي عاشت معي لسنوات طويلة عذبتني كثيراً، ولم تتركني بسكينة حتى في الحلم – أما الآن فإنها تبدو لي وكأنها انفصلت إلى الخارج ولم تعد موجودة معي. لم تعد تنتمي إلي. وأصبحت تعيش مصيرها الخاص

المنفرد، وكأنها منزوعة ومنفصلة عني. إن حقيقة الفن هي شيء متقلب المزاج. ولكن ما هي الحقيقة؟.

تذكروا ماكتبه بروست:

" لقد بدت القبة بعيدةً بعيدة، وكان لدي انطباع بأننا نقترب منها. ببطء شديد، بحيث كنت مندهشاً جداً، عندما توقفنا بعد عدة دقائق أمام كنيسة مارتينفيلسكي. لم أستطع عندئذ فهم أسباب السعادة التي غمرتني أثناء تأملي لها في الأفق، وقد بدا اكتشاف هذه الأسباب بالنسبة لي مسألةً صعبةً جداً. كانت رغبتي الوحيدة هي أن أحفظ في الذاكرة هذه الأشباح التي تتحرك في ضوء الشمس، دون التفكير بها أكثر من ذلك. لم أع وقتها أن المحتوى السري لقبب كنيسة مارتينفيلسكس. يجب أن يكون متشابها مع العبارة الآسرة، ولكنه إذ بدا لي بشكل كلمات، فإن ذلك قد حقق لي السعادة، وعندما طلبت من الدكتور قلماً وورقة، ألفت بالرغم من اهتزاز المركبة، ومن أجل تهدئة الضمير وإخراج الحماس الذي غمرني المقاطع التالية... وفيما بعد لم أتذكر هذه الصفحة أبداً، ولكن عندما أنهيت كتابتي وأنا جالس على حافة العربة، حيث يضع حوذي الدكتور سلة عادية في داخلها طيور تم شراؤها من سوق مارتينفيلسكي، فقد فاضت نفسي بالسعادة، لأن هذه الصفحة حررتني من وسوسة قبب مارتينفيلسكي وأسرارها الخفية، بحيث أخذت بالصراخ بأعلى صوتي، وكأنني دجاجة قد باضت للتو. من المدهش ذلك الإحساس الدقيق. لقد لاحقتني صور الطفولة سنوات، ولم تعطني السكينة، وفجأة طواها الزمن، وتبخرت ولم أعد أحلم بها.

ولكن حدث هذا فيما بعد، بعد اللوحة.

قررت آنذاك ببساطة أن أدون مايقلقني من الذكريات على ورقة غير مفكر بأي فيلم. قررت كتابة قصة عن الجلاء تدور أحداثها حول قائد عسكري. وبالمناسبة لم يكن هذا الموضوع هاماً. كما أنه لم يتشكل في قصة، وهكذا لم أنجز كتابتها – ولكن مع ذلك لم تمت قصة القائد العسكري، ودخلت في فيلم المستقبل.

وأخيراً عندما انتهى السيناريو – وكان ذلك منذ عدة سنوات أيضاً – أصبح واضحاً، أن نظريته بالمعنى السينمائي كانت غامضة جداً. لم تكن لدي أية رغبة في أن أخرج هذا الفيلم الساذج عن الذكريات، والمنفذ بكآبة رثائية، وحز ن فيه الكثير

من الحنين. لقد شعرت أنه يوجد شيء ما غير مكتمل في هذا السيناريو – شيء ما محسوس بشدة. وهكذا عندما أصبح السيناريو مادة للنقاش لأول مرة، فإن صيغة روح فيلم المستقبل لم تكن قد تشكلت بعد. كان يجب علي أن أعي ضرورة البحث عن فكرته الفريدة تلك، والتي رفعته فوق الذكريات العاطفية البسيطة. ولقد ارتئيت حينها رصد حوادث الأقصوصة المتعلقة بالطفولة له من خلال إجراء حديث مباشر مع الأم وعلى أجزاء، كما لو أن عملية مقارنة للأحاسيس قد جرت بين شخصين يتجادلان حول الماضي (الأم والمؤلف)، والتي ظهرت أمام المشاهد في التأثير المتبادل لهما، وفي إسقاطاتهما للذاكرة. ولقد استطاع هذا الحديث باعتقادي أن يظهر على هذا الطريق مفعولاً غير متوقع كثيراً، وممتعاً ، ومفاجئاً. وعلى كل حال لم أشعر آنذاك بالإمكانية العضوية لاتحاد النسيج الفني والوثائقي – تجادلا مع بعضهما البعض، واحتويا في داخلهما الكثير من مختلف المواد المركزه، والكثير من الأزمنة المختلفة، والتي وجد فيها خطان. الزمن الحقيقي للأسئلة والأجوبة، وزمن المؤلف المتعلق بتمثيل الأجزاء. وهنا يظهر بالمناسبة مثال على ضرورة القيام بمونتاج اللوحة، مع الأخذ بعين الإعتبار الزمن الجاري، وضغطه والقطع الملصوقة. وهنا يكمن مبدأ الإنتقال من الزمن المشوه إلى الزمن الحقيقي، والذي بدا لي منذ البداية مشكوكاً به وتقليدياً ورتيباً كلعبة البينغ بونغ.

غير أن هذا لا يعني أبداً أن المواد الوثائقية والفنية لا يمكن أن تخضع لعملية المونتاج بشكل عام. لقد دخلت في " المرآة " نفسها كما بدا لي أجزاء من السينما الوثائقية بشكل عضوي، وبضرورة داخلية تماماً. لكن اللقطات الوثائقية التي استطعنا أن نكشف عنها، كان لها ميزة خاصة بها. وهي أنها وجدت في ذلك الزمن الذي يناسبني بشكل استثنائي.

كان يجب علي مثلاً أن اتفحص آلاف الامتار من الشرائط، قبل أن أقع على اللقطات الوثائقية للإنتقال لـــ " منظومة الخلجان الصغيرة " التي كانت تقلقني. لم أشاهد في السابق أي شيء مشابه في المدونات الحربية. فغالباً ماكنا نصطدم بروايات ذات نوعية غير جيدة " لليوميات الحربية ". كان فيها الكثير جداً من الخطط والقليل جداً من الحقيقة الصادقة. وإذا كانت هذه الحقيقة قد مرت سريعاً، فإنها مرت من مثل تلك الأجزاء والمقاطع الصغيرة، والتي لم أر إمكانية توحيدها

في إحساس زمني واحد. وفجأة - حالة غير معهودة بالنسبة للمدونة - مشهد،حادثة متطورة في وحدة المكان والزمان والممارسة. مادة فريدة بشكل كامل -. من المستحيل أن تكون مثل هذه الكمية الضخمة من أمتار الشريط قد أنفقت تقريباً على تسجيل موضوع واحد ومفرد من خلال مراقبته الطويلة. لقد أصبح واضحاً عندما ظهر على الشاشة ومن العدم ذلك الثقل اللاإنساني المعذب لعمل الناس الحربي أن هذا المشهد لا يمكن إلا أن يكون قلب الفيلم ومركزه ومحتواه. وها هو أمامكم فيلم عن الأم وعن نفسي!. إن الصورة تمثل فيه أمامنا بقوة عجيبة. كان يوجد فيها شيء ما من دانتون. أضف إلى أن هذه اللقطات لم تتحدث عن تلك المعاناة الرهيبة التي عاشها الشعب حتى تحقق النصر فقط، ولكن عن عظمة البطولة أيضاً. لقد سمحت لنا هذه المادة أن نتكلم عن الخلود، أما شعر أرسين تاركوفسكي فقد ساعد على تسجيل وإيصال هذه الفكرة للمشاهد. أدهشتنا النوعية الجمالية للوثيقة التي عثرنا عليها، وذلك المعنى المدهش للأثر والذي تم الحصول بفضله على الوثيقة. في الحقيقة لم تكن المدونة مشابهة للحياة بشكل كامل. كانت صورة للبطولة، وثمناً لهذه البطولة - كانت الصورة التاريخية للتحرك الذي دفعته بطولة الناس.

إن المشاهد لذلك الزمن نفسه - وهذا مدهش - لم ينس ولا لدقيقة واحدة أن الناس في هذه اللقطات هم بشر حقيقيون، وربما تعرف على بعض أقربائه الذين اختفوا دون أثر، الذين قتلوا ولم يعودوا. إن كل ذلك يعطينا فكرة عن اللحظة المسجلة على الشريط لمركب معقد جداً من المشاعر الحقيقية والقريبة من الحالة الأخلاقية. وغير المجهول، وغير المبالي بالنسبة لنا وللمشاهد. لقد جذبنا أن الصورة ظهرت في هذه الحالة بأكثر ما يمكن من الملموسية - انها لم تصمم من قبل أحد ما بشكل تأملي، ولذلك مارست تأثيراً عميقاً وغير عادي بالضبط. ولقد عرفت بعد مدة من الزمن أن المصور الحربي الذي التقط صورة هذه الحادثة قد قتل في نفس اليوم الذي وصف من قبله. عندما بقى لنا من التصوير ٤٠٠ متر فقط (١٣ دقيقة) كي ينتهي العمل، لم يكن الفيلم من حيث الواقع موجوداً. كانت هناك أحلام طفولية مبتكره ومصورة... أما الفيلم فلم يكن على أية حال. وقد ظهر في الحقيقة فقط عندما قررنا أن ندخل في ذكريات الماضي الأم الواقعية الحالية. إنها امرأة عجوز بالمرة، جدة، ولديها عدة أحفاد. ولكن ليس بنوعية شخصية نالت حديثا

ميزة خاصة، ولكن بنوعية إحدى شخصيات الفيلم، التي لا تشغل مكانا كبيراً، ولكنه هامٌ جداً في سياق فكرته. والآن فقد تمت صياغة الفيلم بشكل كامل في بناء متنه، بعد أن وصل إلى عقلنا أن ندخل إلى نسيج القصة الزوجة التي تركت من قبل المؤلف الدور الذي كان قد أعطي أيضاً لتيريخوفا التي أدت دور الأم الشابة.

لقد أعجبنا كثيراً كيف تعمل تيريخوفا، وفهمنا أن هذه الممثلة تستطيع احتمال ثقل أكثر بكثير من ذلك الذي أعطاها اياه السيناريو الموجود والذي للأسف ليس لديها منه إلا القليل من المشاهد. عندها ظهرت فكرة خلط أحداث ماضي المؤلف بحاضره.

وتيريخوفا حصلت على دور آخر أيضا.

لقد قصدنا في حوارات المشاهد الجديدة أن ندخل أيضاً نظراتنا الجمالية البرنامجية، ولكن فيما بعد والحمد لله، ذابت هذه النظرات بشكل غير ملحوظ في مادة الفيلم. اردت ايضاً أن أصور مشهد انتظار الجدة بشكل آخر. عندما تترك الأم الإبن وحيداً في شقة الأب، وهو يعرف أنه يجب أن تأتي الجدة، التي لم يشاهدها سابقاً،أردت أن يلحق الصبي بها، وأن يتحدث معها (كما تذكرون الآن، هما لم يعرفا بعضهما البعض ببساطة، والجدة تفكر أنها وقعت في شقة غريبة). ولكننا أدخلنا فيما بعد شخصية أخرى – المرأة التي تظهر في شقة الأب – وأسندنا إليها كل وظائف الحديث الذي كان يجب أن يقوم بين الجدة والحفيد. لم يكن يجب على الأم القديمة أن تنجح في أن تصبح شخصية، لأجل أن تمثل وتؤثر كما يجب في نهاية اللوحة.

كيف تشكلت على سبيل المثال " المرآة "، لقد أردت أن أبين أن السيناريو بالنسبة لي – عبارة عن الدافع للتفكير فقط، أما اللوحة نفسها فإنها تبنى في مرحلة التصوير بأسرها، وفي الدورة الإنتاجية كلها. فإذا كان السيناريو المكتوب على ورقة مكافئاً دقيقاً لفيلم المستقبل، فإن مسألة الإبداع في السينما عندئذ سيوضع لها حد. وفي جميع الأحوال لم يكن مفهوماً بالنسبة لي على ماذا سنحصل في النتيجة – هذا بالإضافة إلى أن شعور القلق بأنه قد لا نحصل على شيء لم يغادرني حتى النهاية.

في الحقيقة لقد تم التعبير عن بعض مقاصدي الإبداعية أثناء عملي في " المرآة " بشكل كامل، وعلى أفضل وجه. غير أنه من المهم بالنسبة لنا أن نشير إلى

أنه جرى في العمل على اللوحات السابقة تخيل وصياغة وإتمام البناء في سياق عملية التصوير - لأن التصوير - هو عملية تجسيد السيناريو على الشاشة. إن لوحاتي السابقة بالمقارنة مع " المرآة " قد بنيت بالرغم من ذلك على سيناريوهات مصممة بتحديد أكثر. ولكن عندما بدأنا بتصوير " المرآة " لم نرغب بشكلٍ واعٍ ومبدئي أن نعاير ونضبط اللوحة مسبقاً. لقد اعتمدنا على أن الفيلم ينتظم بنفسه - أثناء التصوير، وفي سياق عملية الصلة مع الممثلين، وأثناء بناء الديكورات وإكساء النماذج الطبيعية (الموديلات)

لم يكن لدينا أفكار مفروضة ومؤكدة للقطة أو الحدث، كمراقبة الصياغة المنجزة بالكامل - ولكن كان هناك إحساس بالجو، إحساس بالحالة الروحية التي تحتاجها الأبحاث عن تطابقات الصور الدقيقة. فإذا رأيت شيئاً ما قبل التصوير، أتمثل لنفسي الوضع والتوتر الداخلي لتلك المشاهد التي يتم تصويرها. ولكنني لا أعرف شكلاً دقيقاً يتجسد فيه كل ذلك. وأخرج إلى الساحة كي أفهم وأشعر كيف، وبأي شكلٍ، وعلى حساب أية مصادر يمكن أن تكون هذه الحالة منجزة بالضبط.

يوجد في " المرآة " موضوع البيت القديم، الذي أمضى فيه البطل طفولته - هناك عزبة، حيث ولد، وحيث عاش والده ووالدته. لقد صممنا بدقة و " بعثنا " البيت المهدم والميت بفعل الزمن من خلال الديكورات المبنية على القاعدة التي لا تزال قائمة. وعندما أحضرنا إلى هناك فيما بعد الأم التي انقضى شبابها في هذا المكان، وفي هذا البيت، فقد أثارت ردة فعلها عندي انطباعات مفجعة بشكل كامل. وفهمت من هذه الانطباعات، ومن معاناتها بعودتها إلى ماضيها، أننا على الطريق الصحيح - لقد أثار البيت فيها تلك المشاعر نفسها التي كان من المفترض أن تثار في اللوحة.

كان أمام البيت حقل يفصله عن الطريق... وكانت لدي رغبة كبيرة، بزرع هذا الحقل بالحنطة السوداء. هل تعرف أنها ستكون جميلة جداً عندما تزهر. إنني أحتفظ في ذاكرتي بلونها الأبيض الزهري كتفاصيل مميزة ومحسوسة لذكرياتي الطفولية. وعندما توجهنا إلى الكولخوزيين بطلب لزرع هذه القطعة من الأرض بالحنطة السوداء من أجل التصوير، بالرغم من أنها كانت قد زرعت جميعها في السنوات الأخيرة برسيم وشوفان. إلا أن الكولخوزيين أخذوا يؤكدون لنا أن الحنطة

السوداء لم تنمُ هنا أبداً، لأن التربة غير ملائمة. ومع ذلك زرعنا الحنطة السوداء على حسابنا ونفقتنا، وقد نمت جيداً - وأتى الكولخوزيون وشاهدوا ذلك ودهشوا. لقد أدركنا نجاحنا كفأل حسن، وكتأكيد على أننا في الطريق الصحيح. كان ذلك تفسيراً للنوعية العاطفية لذاكرتنا - وقدرتها على التغلغل وراء الحجب، المتخفية بالزمن، الذي أردنا أن نتكلم عنه في لوحتنا.

إنني لا اعلم ما الذي كان سيحدث للوحة، لو أن حقل الحنطة السوداء لم يزهر. فقد كان ذلك ضرورياً بالنسبة لي بشكل لا يمكن تفسيره.

غالباً ما أفكر بمقتضى فيلمي هذا بـــ " الأفعال " التي مهدت لهذا العمل. يجري الحديث عن أنني قررت في هذه المرة، وحاولت أخيراً التحدث بوسائل السينما عن الأمر الأكثر أهمية، والخفي بالنسبة لي، بحيث أنه لا يمكن أن يكون مرسوماً كواجد من الخطط الإنتاجية للأستوديو. إن ما أزمعت أن أقصه عن الإخلاص بوسائل السينما - محسوس بشكل غير عادي. إن السينما تبدو تصويرية بشكل كبير، ومرئية لأجل هذا الهدف، ومعبرةبشكل غير مباشر عن العرف،وعن تلك الدرجة من التجريد الذي يفترض الصوت والتلوين والكلمة، أي هيروغليف وإشارة ولغة في نهاية المطاف. لذلك فإن النية نفسها بأن تكون مخلصاً وصريحاً، كانت مخاطرة بشكل كاف بالمعنى الأخلاقي. بقي أن نتوكل على أكثر الدرجات سمواً في فهم الدرجة المطابقة فقط للصراحة والاخلاص، وعلى أي شيء قررنا في الحديث مع المشاهد. بالرغم من أنني أفهم بشكل جيد كل الثمن الذي يتم المخاطرة به، والذي يمكن أن ندفعه لقاء هذا الإخلاص وهذه الصراحة.

والآن فإن أصعب شيء هو محاولة تفسير أنه لم يكن في لوحتنا هناك شيء آخر سوى الرغبة في التكلم.

إن العمل على الفيلم لم يكن مخططا له أيضاً كما هو متبع:

١) سيناريو أدبي.

٢) سيناريو إخراجي وبعد ذلك.

٣) تجارب سينمائية (ذوق سينمائي) الخ.

لقد كانت دورته الإنتاجية تختلف بشكل عميق عما تعودت عليه في عملي السينمائي. إن تحقيق فيلم المستقبل بدا أنه يتألف من بعض الأفعال المبهمة بشكل

كامل، وفي نهاية المطاف أنقذنا كما أظن – الإيمان فقط – شيء ما، ماذا نعمل، إلى أي درجة ضروري بالنسبة لنا، وإلى أيه درجة لا يستطيع إلا أن يصبح ضروريا للمشاهد كذلك. إن هذا الفيلم غير المكتمل لا بالموضوع ولا بالصورة من أجل أن يمثل لاحقاً، يهدف كي يبني حياة أولئك الناس الذين أحبهم، والذين هم معروفون من قبلي. لا يوجد في هذا الفيلم تفاصيل مختلقة – إنها جميعاً عاشت في الذاكرة، في تجربتي باستثناء بعض المشاهد مثل تلك التي ذكرت سابقاً مع الديك. بيد أنها تملك علاقة مباشرة تجاه الواقع، ويمكن أن تكون أيضاً كمدونة.

عندما تبدأ بالتكلم عن الأشياء المكنونة الخفية، يبدأ رد الفعل على ما تم قصه بشكل خاص بإحداث القلق. أقلقنا كثيراً وعي المشاهد، ولكن آمنا لسبب ما وبتهوس وعناد انه مع ذلك سيصغي لنا. هذا الموقف يمكن أن يبدو باطلاً – بيد انه يعبر عن الأمل على المصير اللاحق لوليده الخاص، الأمر الذي يستحق أكثر... اننا لم نخطىء في انتظارنا، كما بدا ذلك فيما بعد.

كانت لدي رغبة في " المرآة " أن لا أتحدث عن نفسي البتة، بل عن مشاعري المرتبطة بالناس القريبين، عن علاقاتي المتبادلة معهم، وعن الحنان الأبدي تجاههم، ومشاعر الواجب التي لاتعوض. إن بطل هذه اللوحة بالنسبة لنا هو المؤلف، هو الشخص القاص. يمكن أن يكون مونتيراً، ويمكن أن يكون مذيعاً... إن الأحداث التي يتذكرها قبل الموت تسبب له حتى الآن المعاناة، وتولد فيه الكآبة والقلق.

وهكذا نعود إلى مسألة السيناريو بشكل عام. إذا قرأت مسرحية ما، يمكن فهم معناها الذي يؤول بشكل متنوع في مختلف التمثيليات، ولكنه مع ذلك يملك أهمية موضوعية تماماً منذ البداية – لكن أن تفهم معنى فيلم المستقبل من خلال السيناريو غير ممكن ! إن السينما لا تملك أي علاقة تجاه الأدب، حتى ولو تم اقتباس الحوار منه. ولكن تصبح المسرحية مع ذلك فناً أدبياً، لأن الحوار يشكل محتواه بالضبط. الحوار هو دائماً أدب. أما في السينما فإن الحوار – هو أحد أكثر الأجزاء الأولية المكونة لنسيج الفيلم بساطة " إن الادب ينصهر في الفيلم، أي يمتنع أن يكون أدبا بعد تصوير الفيلم. وتبقى الورقة المونتاجية والتي لا يمكن تسميتها أدباً ابداً بعد إنجاز العمل على الفيلم... وهذا ليس إلا إعادة سرد لما تمت رؤيته دون تأمل.

المصور والفنان

الحلول التشكيلية للفن

أندريه تاركوفسكي: بداية لا بد أن نذكر بأن الشيء الرئيسي والأكثر صعوبة في علاقة المخرج مع المصور والفنان يتلخص في جعلهما شركاء ومشاركين في الفكرة. مثل جميع اولئك الذين يعملون معك في اللوحة، إذ يجب أن لا يبقوا بأي شكل من الأشكال منفذين سلبيين ولامبالين، عليهم أن يكونوا مبدعين ومشاركين ولديهم صلاحية كاملة في إنشاء الفيلم. غير أنه كي تجعل من ذلك المصور شريكاً لك احياناً، يجب عليك أن تكون دبلوماسياً، إلى حد كتمان فكرتك وهدفك النهائي، كي تتحقق أكثر الأوضاع ملائمةً للمخرج في الحلول التصويرية.

قد يكون من الواجب أحياناً إخفاء الفكره تماماً كي تحفز المصور للوصول إلى الحل الضروري. وكان لدي بهذا الصدد قصة مميزة إلى حد كبير مع فاديم يوسف، المصور الذي صورت معه كل لوحاتي وصولاً إلى "سولياريس" وبما في ذلك مشروع تخرجي.

بعد أن قرأ يوسف سيناريو " المرآة " (آنذاك كان الفيلم يسمى " اليوم الأبيض") رفض تصويره. لقد علل رفضه كما فهمت، بأنه سئم من ترجمة سير الحياة المباشرة، وتكدر وضجر كثيراً من النبرة العاطفية الصريحة الموجودة في القصة، ومن رغبة المخرج في التحدث عن نفسه. لقد تصرف يوسف في هذه الحالة بشرف وصراحة – ربما بدا موقفي له غير متواضع. ولكنه اعترف لي فيما بعد، ومتأخراً كثيراً، بعد أن كانت اللوحة قد صورت من قبل آخر هو غيورغي ريربيرغ، " كم هذا مؤسف يا أندريه، ولكن هذه هي لوحتك الأفضل ". تلك كانت نظرته التي ظهرت بعد مشاهدة الفيلم.

إنني وقد عرفت فاديم يوسف منذ زمن طويل، أعتقد أنه كان من الضروري أن أكون اكثر دهاءً، وأنا أبدأ العمل على " المرآة ". وربما كان علي أن أصمت عن هدف اللوحة، وعن الإختلافات الطفيفة في الفكرة، أن أعطي السيناريو له بأجزاء، وأن لا أخيفه منذ البداية – لاأعرف...

وفي جميع الأحوال، كان المصور دائماً شريكاً في الحلول الواضحة للفيلم. ولا يكفي أن تملك مع الناس في سياق العمل على اللوحة صلات وثيقة فقط، وربما تكون الديبلوماسية التي تكلمت عنها منذ هنيهة ضرورية – أنا أفهم بشكل نظري أن هذا يجب أن يتحقق ولكنني أستطيع أن اتكلم وبصدق عن أنه لم يكن لدي في أغلب الأحيان أي سرٍ أخفيه عنهم: إننا نستطيع أن نتواجد في عملية التصوير كوحدة كاملة غير منفصلة. لأنه من المستحيل صنع أي فيلم، إذا لم نوحد أوعيتنا الدموية مع بعضها البعض وإذا لم تصبح دماؤنا مشتركة.

عندما صورنا كل شيء في " المرآة " – سعينا تقريباً أن لا نفترق، وأن يتكلم احدنا مع الآخر حول كل شيء، حول ما نعرف ونحب، وما هو غال وكريه بالنسبة لنا، وأن نحلم معاً عن فيلم المستقبل. وبالمناسبة لم يكن للمكان الذي سيشغله عمل هذا أو ذاك من أعضاء فريق الفيلم أية أهمية من الناحية الكمية. وعلى سبيل المثال: فالملحن أرتمييف الذي لم يكتب للفيلم كما بدا سوى بعض القطع،كان مشاركاً بالنسبة لي بحقوق كاملة في اللوحة، مثل موسيقى باخ، لأنهما كانا على مستوى واحد، لا يمكن الاستغناء عن أحدهما دون الآخر. وعندما بني الديكور على قاعدة البيت الذي هدمه الزمن، وجدنا أنفسنا مشاركين في مجموعة تصويرية واحدة. وقد وصلنا إلى هناك صباحاً باكراً، وانتظرنا الفجر، كي نرى كيف يبدو هذا المكان في مختلف أوقات اليوم – أردنا التغلغل في أحاسيس أولئك الناس الذين عاشوا يوماً ما في هذا البيت، أردنا أن ننظر إلى تعاقب الشروق والغروب، الخريف والأمطار كما كان ذلك قبل سنوات عديدة. لقد شحنا بمشاعر الحقيقة المشتركة – وهكذا عندما أنجز العمل للأسف، بدا لنا أنه قد حل الزمن الذي كان نفسه، وآن الآوان كي نباشر العمل بشكل فعلي. لأنه كنا قد تغلغلنا حتى هذه اللحظة مع بعضنا البعض بشكل فعلي.

لقد بدت الصلات الروحية لأعضاء المجموعة الإبداعية ضرورية جداً وبشكل غير عادي، ضرورية إلى تلك الدرجة، بحيث أنه بدا في بعض اللحظات المتأزمة (وكان هناك عدة لحظات من هذا النوع) عندما لم يعد هناك تفاهماً بيني وبين المصور، أن كل شيء قد سقط من اليد. ولم نستطع الإستمرار في عملية التصوير لعدة أيام كاملة. ولكن بعد أن وجدنا طريقة للتوصل إلى تفاهم فقط، استعدنا التوازن، واستمر العمل. بعبارة أخرى إن العملية الانتاجية لايمكن أن يتم تنظيمها وتدقيقها بالتدابير التنظيمية والخطط، وإنما بالمناخ الداخلي في المجموعة، إلا أن هذا الأمر لم يحل حتى دون إنجاز الخطة بنجاح.

إن السينما هي كغيرها من الفنون الأخرى يجب أن تخضع بالدرجة الأولى إلى المسألة الداخلية، وليس الخارجية – التنظيمية والإنتاجية التي تقوض في جميع الأحوال إيقاع العمل. والأمر الأكثر أهمية هو اتحاد الناس، المختلفين بالطباع والأمزجة، والذين عاشوا حيوات مختلفة في اللوحة، في مجموعة موحدة، يشيع منها التوق الواحد. وإذا وجد جو إبداعي حقيقي في مجموعة التصوير، فإنه لا أهمية لمن ألف هذه الأفكار أو تلك في نهاية المطاف في تحقيق الفيلم، ولا أهمية لمن ارتأى هذه الخطة المهمة، وهذه البانوراما، ولا لمن تكلم اولاً عن طريقة إيضاح الموضوع المصور. حينذاك سيصبح ممكنا تحديد، من سيلعب الدور الأساسي في الفيلم، المصور أم المخرج أم الفنان – إن اللقطة عندئذ تصبح عضوية، بحيث لا يوجد فيها إجهاد ولا أنانية.

أما مايتعلق بـ " المرآة " فأي إيقاع – ولتحكموا بأنفسكم – كان يجب أن يكون لدى مجموعة التصوير بأسرها من أجل قبول فكرة غريبة وودية من حيث المحتوى وكأنها فكرتها الخاصة.

يجب التغلب على الكثير، كي يبدأ كل مشارك في مجموعة التصوير بإدراك فكرتك في العلاقة المباشره والمستقيمة تجاه نفسه. ولكن فيما بعد وعندما تم انجاز فيلم " المرآة " أصبح ممكناً عندئذ ادراك هذه العلاقة بصورة شكلية كتاريخ لعائلتي فقط. وقد شاركت مجموعة كاملة من مختلف الناس في هذا التاريخ. إن المسائل التقنية الصرفة فقدت كل تواجد لها في تلك الظروف. وأعطي مثالاً على ذلك حيث أن المصور والرسام لم يقوما بعمل ما كان بامكانهما القيام به، ولم ينفذا ما طلب

منهما فقط، وإنما فتشا عن الجديد الذي لم يكن معروفاً بالنسبة لهما حتى قبل دقيقة واحده من ذلك، وتغلبا على إمكانياتهما بالحد الأعلى، ولم يؤديا ما هو ممكن بالنسبة لهما والذي يجب أن ينفذاه فقط، ولكنهما قاما بعمل ما اعتبراه ضرورياً من أجل اللقطة الحالية. لقد كان هذا أكثر من مدخل حرفي، حيث اختار المصور من اقتراحات المخرج تلك التي كانت في وضعية التنفيذ فقط.

انني أعطي أهمية كبيرة لنوعية التصوير. وليست المسألة بالطبع في النوعية فقط... إن السينما تطمح إلى أن تشبه الحياة. وهذا يعني أن الذي يقع في حقل رؤية الكاميرا، يتحقق بتلك الكفاية، وتلك الدقة الخاصة، التي تتطلبها عملية إعادة البناء الواقعية والدقيقة للموضوع. وحتى إذا كانت الحياة المصورة لا معنى لها كما ترغب، فإن المواد يجب أن تكون لها مصداقية. لذلك من الأهمية بمكان الحصول على أحد الحقائق المصورة: كان يجب أن تصبح جدران ديكوراتنا، تلك الجدران التي تعيش فيها النفس البشرية.

من المفيد أيضاً لفت الإنتباه إلى أن اللون في السينما يعقد بشكل استثنائي تحقيق إحساس إضافي بالحياة على الشاشة. وقد عبرت سابقاً عن شكي بذلك الدور الذي يلعبه اللون في السينما. أما الآن فغالباً ماأفكر بأن اللون هو عبارة عن ضريبة الجانب التجاري من المسألة. إن اللوحة المرسومة بالأسود والأبيض لا يمكن ببساطة أن تباع الآن، لا أحد يشتريها أو ينظر اليها.

أما المشاهد فلديه مع ذلك رغبة كبير بأن يملك...

أين تكمن رؤيتي لخطر السينما الملونة؟. إن كل المسألة تكمن في أن فهم اللون في الحياة بالنسبة للإنسان هو شيء عضوي إلى درجة كبيرة، بحيث أنه لا يعير. كقاعدة. أي انتباه خاص له. إن السينما الملونة – هي مع ذلك لوحة في اللون. إن روعة اللقطة السينمائية تحملّ التصوير أحد الشروط الإضافية أيضاً، والتي يجب التغلب عليها لأجل مصداقيتها الحياتية. لذلك يظهر لي أنه يجب السعي لتحييد اللون كما يبدو، متجنبين بذلك فعالية تأثيره على المشاهد. فإذا أصبح اللون بحد ذاته فكرة أساسية درامية للقطة، فإن هذا يعني أن السينما تقتبس من التصوير أشكال تأثيراتها على المستمع. إن إدراك الفيلم الملون الآن يبدو مشابهاً لإدراكنا لجمال المجلات المصورة. حيث تظهر قضايا التصوير الملون – بعيدة جداً عن القضايا السينمائية الخاصة.

سأكرر مرة أخرى، من المفيد مع ذلك النضال مع اللون في سبيل تحييد فعالية تأثيره، وربما يجب أن نجعل اللون الواحد يتناوب من أجل التخفيف من الإنطباعات الناتجة عن اللون، وإخفائها. لقد بدا لي أن تلك هي حقيقة الحياة ولكن مع الشاشة يتم استيعاب هذه الحقيقة ككذب مريع لا معنى له. لأن وجهة نظر الفنان، الانسان تغيب في اعادة انتاج اللون بشكل ميكانيكي، وتغيب الذاتية، واعادة النبرة الإنتقائية لعناصر اللون للعالم المحيط بنا. إن الشريط الملون الذي يظهر اللون كما هو، بمعزل عن المهمة الملموسة والمدروسة من قبل المؤلف في القطعة الراهنة، يخلق صعوبات اضافية، وإمكانيات لتحقيق الفكره حسب السبل المتاحة، غير منشغلين عن الشيء الرئيس.

لقد بدا غريباً أنه على الرغم من ان العالم ملون، إلا أن الشريط الأسود والأبيض يقدم صورته بشكل أكثر قرباً بكثير، لمحتوى السينما التي تطبع مجرى الزمن بشكل واقعي.

إن هدف المخرج الديكوريست في السينما يتلخص في أن ينعش الديكورات الميتة، وأن يلهم فيها الحياة. وقد لوحظ منذ زمن بعيد أنه يمكن بناء ديكورات جيدة، لا تكون مكانا لاستيعاب الروح. إن هذا يعني أن الرسام يعمل بمفرده، غير متقاسم مع الآخرين فكرة اللوحة، وغير شاعرٍ بعصبها. وهنا يمكن أن تقع المسؤلية على كاهل الرسام والمخرج. إن كل المسائل الإبداعية للعلاقات المتبادلة بين الناس من حيث المحتوى هي واحدة. كما هو الحال مع الممثل، الذي يجب أن يوضع في هذه الحالة أو تلك كي يشعر بها كحالة خاصة به.

حول الممثل في السينما

أولغا سوركوفا: إن ما يسمى المسألة التمثيلية في السينما لا تغادر فم الممثلين أو المخرجين أو النقاد على السواء - وبكلمة أخرى كل من هو مرتبط بهذا الشكل أو ذاك بالمسائل العديدة لمنظومة إلهة الشعر والأدب. إن المسألة التمثيلية معقدة - فهي مسألة الإستخدام التمثيلي البسيط، والرابطة المتبادلة بين التكنيك التمثيلي السينمائي والمسرحي، وأخيراً الوضع الحقيقي للممثل في السينما. وقد طلبت في هذا الوضع من تاركوفسكي أن يتوقف عند السؤال الأخير كي نحاول تفسير أين يرى مكان الممثل في الفيلم بالنسبة لمنشئه ومخرجه. ترتبط بهذا السؤال الكثير من الآراء الباطلة، وتظهر آراء متباعدة حول التعريفات مثل السينما " التمثيلية " و " غير التمثيلية "، لذلك لدي رغبة أن أطرح السؤال التالي، هل من العدل التكلم عن " مسألة تمثيلية " واحدة مأخوذة بشكل مفرد خارج إطار الروابط المتبادلة مع القوانين العامة للفن الجديد، وخارج إطار الروابط المتبادلة مع خصوصيتها، وخارج إطار الفهم الملموس للنفس الداخلية الشاعرية لكل مخرج على انفراد؟.

لقد ظهرت نقاشات وتناقضات منذ اليوم الأول لظهور السينما، أو بعبارة أخرى منذ تلك اللحظة التي بدأت عندها السينما تعي نفسها كإحدى الظواهر الخاصة والمستقلة في تطور الثقافة الانسانية، حول دور الممثل في الفيلم. وسوف لن نتوقف بتفصيل هنا عند النظرية الشهيرة " الممثل - هو الموديل الحي للتصوير " التي سادت أوائل القرن العشرين، والمصاغة من قبل ليف كوليشوف، ولكن سنذكر بها وبإسقاطاتها الضارة فقط، متهمين كوليشوف بالشكلية، وبالتأكيد على أن نظريته "تحط من قدر " الممثل - إننا سنكتفي فقط بأن نسجل، أن تاريخ هذا السؤال قديم. ولكن الإجابة عليه لا تتقدم منذ تلك الأزمنة البعيدة. ولا يتعب الوسط المحيط من النقاش عن السينما " التمثيلية " و " غير التمثيلية " دون أن نحاول حتى طرح

السؤال بشكل آخر. إن تاركوفسكي على ما أعتقد سوف لن يساعد أيضاً على تحريك هذا النقاش من نقطة ميته – وبالرغم من ذلك سيبقى من سيتغنى بالسينما "التمثيلية"، وبمعارك التأكيد بغير التمثيلية ".ومع ذلك ! هل من الشرعي إجراء مثل هذا النوع من التصنيف نفسه، وأي معنى له، وهل يعبر هذا التصنيف عن المحتوى المختبيء وراء هذه التعريفات الظاهرة لدينا، أم يمكن أن يكون هواية سطحية تلتهم عدم دقة استعمال المصطلحات اللازمة، وبالتالي من هو الممثل في السينما؟ هل من الحق التكلم عن تخصيصه في الفيلم، وعن إحدى مهامه العالمية العامة والمنفردة داخل فن السينما كما هي، خارج إطار المسألة المدروسة، والمحلولة في كل حالة خاصة، من قبل مخرج محدد، أي المبدع الأول للوحة. وكم هو مدهش كيف يشخص بيتر بروك ذلك مطبقاً إياه على المسرح !.

" إن الممثل في المسرح هو عادة أداة عمياء ودون اتجاه محدد وهدف واضحين، كما أنه ليس وسيلة. ولكن حتى إذا وضع المسرح في رأس الممثل أنه حجر الزاوية، فإن هذا لا يحل المسألة أيضاً. ولكن على العكس، إن المنظومة الميتة للممارسة التمثيلية تعمق الأزمة فقط ". وعلى هذا الأساس، ليس من الصعوبة نقل ذلك إلى السينما فالحديث يجري حول أن العمل الفني لا يستطيع أن يقوم دون إرادة المبدع الموجهة إلى هدف معين، ودون أفكاره. إذاً ففي السينما كما في المسرح يملك المخرج هذه الارادة.

وإذ يجري الحديث عن " السينما التمثيلية "، يفترض رايزمان وغيراسيموف وبانفيلوف أنه يوجد وراء اللقطة سينما " غير تمثيلية " لايوسيلياني وتاركوفسكي أيضاً. ولكن ما هو المشترك في استخدام الممثلين لدى هؤلاء الذين يعبرون عن "السينما التمثيلية " مثل غيراسيموف وبانفيلوف؟. ألا يعمل الممثلون بدون نهاية وباختلاف الواحد منهم عن الآخر لدى هؤلاء المخرجين " غير التمثيليين " مثل ايوسيلياني وتاركوفسكي؟: انهم لا يشبهون بعضهم البعض، كما أن أداء الممثلين عند المخرج "التمثيلي " بانفيلوف مختلف عنه تماماً لدى المخرج " الغير تمثيلي " ايوسيلياني. هذا ويبقى الحديث عن الإستخدام " التمثيلي " و " غير التمثيلي " للممثل تقريباً كلاماً مكرراً غير واضح المعاني.

إن الممثل يوظّف في بناء الفيلم بالتطابق مع القوانين " المأخوذة على عاتق " مخرج الفيلم، إنه أحد وظائف الفكرة الإخراجية، وينفذ ما قرر له بناءً على فكرة

القانون المفروضة هذه، ولا توجد أية قواعد عامة لتكنيك الأداء التمثيلي في السينما بشكل عام، ولا يمكن أن تكون كما يدرسون في المعهد العالي السينمائي " الفغيك ".

يمكن أن يكون هناك فيلم سيء أو حسن، وسيكون الممثل حينذاك، وبالتطابق مع هذا التصنيف الأكثر بساطة والأكثر تعقيداً إما جيد أو سيء. ومن الغباء تصور لوحة " جيدة " يمثل فيها الممثل " بشكل سيء ". وهنا من الضروري أن نفهم أن استخدام أي تكنيك لدى ذلك يجب أن ينطلق من المبادىء الجمالية العامة للعمل الحالي. فإذا بدا الممثل على المستوى المطلوب، ومتناسباً مع الوظيفة الملقاة على عاتقه، فإن هذا يعني أنه لا بديل عن البناء الجمالي الحالي تماماً، وأن قيمة إبداعه ترتفع دون نهاية. عندها لا يمكن أن نفهم كيف يمكن استخدام الممثل " بصورة غير تمثيلية "؟. من المحتمل أن يملك الحديث عن ذلك معنى في حالة واحدة فقط، هي أن يستخدم مخرج غير مناسب ممثل جيد. هذه مشكلة بالطبع، ولكن من المشكوك فيه أن تحل للأسف، أو أن تخرج في جميع الأحوال خارج إطار الطرح النظري للسؤال حول خصوصية عمل الممثل السينمائي، وخارج إطار حلها الجمالي. وما دمنا نستطيع التكلم حول أن الذاتية الإبداعية لممثل ما، أكثر جاذبية في أسلوب العمل منها لمخرج ما، ولإدراك أسباب ذلك من وجهة نظر تلك المهام التي يجب على كل مهتم أن يحلها في إبداعه، نستطيع التكلم حول أن بعض المخرجين المختلفين يضعون أمام الممثلين مهمات مختلفة. ولكن لا تختلف أهمية وقيمة المساهمة المقدمة من قبل الممثل في اللوحة السينمائية عن أساليب المخرج وعن كمية الزمن الذي يشغله الممثل على الشاشة – من المهم أن يكون أداء الممثل متوازنا مع جمالية الفيلم. وتظهر حرفية الممثل ورهافته ونبوغه وأخيراً موهبته القريبة من الإستعداد الطفولي للخضوع والإستسلام في هذه البراعة على موازنة ذاته وإمكانيته مع كامل الفيلم، مستخدماً قاعدة التمثيل. وبمقدار ما تتحقق فكرة المخرج تماماً في كل جزء من أجزاء الفيلم، بما في ذلك بالطبع الأداء التمثيلي، بمقدار ما يبدو العمل كاملاً بشكل عام.

بماذا تفكر عن الممثل – أيها المخرج " غير التمثيلي " تاركوفسكي؟ هل تستطيع وأنت تملك تجربة العمل في المسرح، أن تقارن العمل مع الممثل في المسرح وفي السينما؟.

أندريه تاركوفسكي: إن العمل في السينما بالنسبة لي أسهل من المسرح، لأنني أستطيع في السينما الرد على كل شيء في نهاية المطاف. أما في المسرح فإن مستوى مسؤولية الممثل تجاه العمل العام ترتفع بشكل استثنائي.

إن الممثل إذ يصل إلى ساحة التصوير، فإنه ليس من الضروري أن يعرف فكرة المخرج بشكل كامل. حتى أنه لا يسمح له أن يبني دوره. إن العفوية والعمل التلقائي في الظروف المقترحة من قبل المخرج تلائم ممثل السينما. ويجب على المخرج وهو يسير بالممثل باتجاه الحالة الضرورية، أن يكون قادراً على تجنيبه أي خداع أو كذب أو زور. أما شحن ممثل السينما في الحالة الضرورية فيمكن أن يتم بأشكال وطرائق متعددة – وهذا يتعلق بالممثل، الذي تعمل معه، وسأتكلم بعد قليل عن بعض تجاربي مع ممثلين محددين. من الضروري قيادة الممثل إلى تلك الحالة النفسية والجسدية التي لا يمكن اداؤها. وهكذا فإن الانسان المهموم، مهما حاول أن يخفي حالته، فإنه لا يستطيع إخفاءها حتى النهاية. أي أن مهمة المخرج في السينما تتلخص في أن يحصل من الممثل على حقيقة الوجود في اللقطة.

عندما يظهر ممثل السينما امام عدسة آلة التصوير، يجب أن يوجد في حالة أصلية مباشرة. يجب أن يوجد بصورة طبيعية. أما بعد ذلك فيكون على المخرج أن يعمل على أجزاء وقوالب قد تم مونتاجها كما يحدث ذلك واقعياً امام آلة التصوير. بيد أن فتنة الوجود التمثيلي المباشر لدى ذلك وبمقدار ما هي جذابة في المسرح، فإن صلتها المباشرة مع مشاهد السينما صعبة المنال. السينما لا تحل محل المسرح ابداً، كما كان قد اعتبر مقبولاً وعلى الموضة منذ عدة سنوات. لأن المسرح يحقق بالضبط صلة المشاهد مع ممثل العمل بشكل مباشر. إن السينما تعيش إمكانية بعث هذه اللقطة أو تلك مرات عديده وحسب الطلب – إنها مبنية على الحنين والتوق من حيث الجوهر. أما في المسرح فكل شيء يعيش ويتطور ويخالط – انه أحد طرق وجود الروح الخلاقة.

إن مخرج السينما يذكر، بأن لقطاته ومعروضاته – هي حياة مسجلة مرةً وللأبد في تفاصيل وأجزاء ومقتطفات كثيرة مع ممثلين لمختلف المراحل، وهي عزيزة عليه. إن الممثل في المسرح حسب كلام باربيت يشبه نحاتاً من ثلج. هذا وتوجد المسرحية فقط عندما يوجد الممثل جسدياً، وعندما يحضر، ومادام حيا روحياً وجسدياً. لا يوجد ممثل، لا يوجد مسرح.

وبالإختلاف عن ممثل السينما، يجب على كل ممثل في المسرح أن يبني داخلياً كل دوره، من البداية حتى النهاية، يجب عليه أن يخط حرفياً الرسم البياني لمشاعره بالتطابق مع فكرة المسرحية بشكل كامل. أما في السينما فإن البناء التأملي الخاص للممثل متناقض بشكل حازم. إن مهمته الوحيدة هي تقريبنا من الحياة، أي أن تكون الحياة من أجل ذلك طبيعية وعضوية – هذا هو كل شيء.

انني أحاول إذ أقوم على عمل فيلم، أن اتكلم بأقل ما يمكن مع الممثلين، وأثور بشكل حازم من أجل أن يقيم الممثل رابطة بين الجزء الذي مثله مع كامل الفيلم، وحتى أحيانا مع المشاهد الخاصة لجيرانه، فعندما مثلاً تنتظر في " المرآة " وفي المشهد الأول، بطلة الفيلم زوجها ووالد أطفالها، جالسةً على السياج ومدخنةً لفافة بابيروس، فإنني فضلت أن لا تعرف مارغريتا تيرخوفا وهي تلعب هذا الدور موضوع السيناريو، وأن لا تعرف هل سيعود إليها في المشاهد اللاحقة أو لا يعود ابداً. لماذا أخفيت الموضوع عن الممثلة؟ كي لا تسترجعه فيما بعد، ومن أجل أن توجد في اللحظة الحالية كما وجدت في وقت ما فيها بطلة الفيلم دون أن تعرف مسبقاً "ترتيب " حياتها. ولو عرفت الممثلة أن زوج بطلتها سوف لن يعود أبداً، فإنها ستلعبه حتماً وبالتطابق مع نهاية هذه القصة بقدر محتوم. وليكن ذلك بشكل وجداني. ولكن سيكون بمقدورنا عندها أن نشعر بها في مكان ما، ولكان بمقدور الممثلة إعطاء موقفها من الأحداث. إن الطابع الإعلامي لمثل هذا النوع لم يكن ليستطيع المرور دون أن يترك أثراً على الشاشة، أما في المشهد فلا يجب أن يظهر هذا بشكل قطعي، كان يجب فقط على الممثلة أن تعيش الوقائع المشابهة لحياتها، وهي غير مدركة لمصيرها اللاحق – كان لديها أمل وفقدته، ولكنها وجدته من جديد. كانت هذه الأطر في سياق الظروف المقترحة في الوضع الحالي هي انتظار الزوج – يجب على الممثلة أن تعيش جزءاً من حياتها الخاصة والخفية. وهي ليست معروفة من قبلي كاملاً لحسن الحظ.

إن أهم شيء في السينما هو أن يعبر الممثل بشكل عضوي عن هذه الحالة أو تلك من الحالات الخاصة به فقط من أجل نفسه، وبالتطابق مع بنيته الجسدية والنفسية والعاطفية والعقلية. أما كيف يعبر عن هذه الحالة، فلست مبالياً بذلك بشكل كامل، وبالأصح أنني لا أملك الحق في قسره على ذلك. إن كل إنسان يعيش هذه

الحالة أو تلك كما يرغب وبشكل فريد تماماً. لتتذكروا كيف قلد شوشكين في أفلام غيراسيموف حركات وأسلوب المخرج. أو كيف يحاكي كورافليف في أفلام شوشكين المخرج. هذا ليس جيداً. إن رسم الدور لا يثير إعجابي أبداً – وليس بمعنى توزيع الممثلين بالطبع – إن الممثل يستطيع أن يلعب جزءاً كاملاً حتى دون أن يرفع عينه. إن التعبيرات غير المتكررة والفريدة ضرورية بالنسبة للممثل السينمائي، وهي وحدها فقط قادرة على أن تصبح مثيرة على الشاشة. يجب على المخرج كي يقود الممثل إلى الحالة الضرورية أن يشعر بهذه الحالة في نفسه. ويساعد هذا فقط على إيجاد نبرة صحيحة لمجمل العمل. من المستحيل مثلاً الدخول إلى بيت غير معروف، والبدء بالتصوير هناك مسبقاً، دون التدريب على المشهد. هذا بيت غريب يعيش فيه ناس آخرون، وهو لا يمكن بشكل طبيعي أن يقول شيئاً لشخصياتي. ولكن لو أن الحالة المادية للإنسان موجودة، فإن حالة روحه التي يجب أن تحدد جو التصوير، وتلك النبرة الرئيسية التي تؤثر، والتي يريدها المخرج نفسه، وبدوره ينقلها إلى الممثل – ستكون عندئذ الهدف الرئيس والملموس تماماً في العمل على هذا المشهد أو ذلك في الفيلم.

يتطلب الفيلم كما قلت ممثلين مختلفين ولكل واحد منهم منطلقاً مختلفاً. فمثلاً لم تعرف تيريخوفا السيناريو كاملاً، ولكنها أدت بعض اجزائه. وعندما فهمت أخيراً أنني لن أقص عليها الموضوع، ولن أكشف معنى دورها بشكل كامل، كانت مرتبكة كثيراً... وهكذا فإن موزاييك الأجزاء المؤداة من قبلها، والتي وضعت فيما بعد من قبلي في رسم واحد، خلقت لنفسها حالة وجدانية. لم يكن العمل في البداية سهلاً بالنسبة لنا – كان من الصعب عليها أن تصدق في أنني قادر على أن ابتكر مسبقاً كيف تكون الأمور في نهاية المطاف، إنها ببساطة وثقت بي.

يجب القول أنني اضطررت أن اصطدم في العمل مع ممثلين، لم يقرروا الثقة كاملاً برسمي للدور حتى نهاية العمل – لم يستطيعوا لسبب ما إلا أن يراقبوا مفترضين أن عملي ليس حرفياً.

لقد اعتبرت في تلك الأحوال واعتبر أن أداءهم ليس حرفياً. لأن ممثل السينما المحترف في مفهومي – هو ذلك الممثل القادر بسهولة وبشكل طبيعي وعضوي وفي كل الأحوال، وبدون إجهاد واضح أن يتخذ وأن ينتمي إلى أية قاعدة

تمثيلية مقترحة له، وأن يكون قادراً على أن يبقى مباشراً في ردود فعله الذاتية على أية حالة مرتجلة. لقد عملت مع ممثلين آخرين بشكل شخصي ولكن دون إقناع. إنهم يؤدون من وجهة نظري دائماً ادواراً عامة.

وهاهم ممثلين من امثال أناتولي سولو نيتسين،- أو مارغاريتا تيريخوفا في نهاية المطاف، قد بدوا قادرين كي يقبلوا بثقة غير محدودة فكرة المخرج. انهم يؤمنون به كالأطفال – وهذه الخاصية التي يتمتعون بها فيما يتعلق بالثقة تلهمني بشكل غير عادي.

لذلك أعتبر مثلاً أن اناتولي سولونيتسين ممثل سينمائي فطري. إنه عصبي، ممثل يوحى إليه بسهولة – وكقاعدة يمكن التأثير عليه عاطفياً بسهولة، وإدارته، وإيصاله إلى الحالة النفسيه المطلوبة. يحدث في الحقيقة احيانا أن لايندرج مباشرة في الحالة الضرورية، يجب استخدام شيء عاطفي تجاهه هنا. أما بالنسبة لتيريخوفا فلا يجب أن تسير – إنها تعيد بلحظات النظر في الحالة الضرورية. غير أن الحلقة الرئيسية بالنسبة لي هي أنه لايمكن أن يظهر عند سولو ينتسين هذا السؤال الافتراضي والتقليدي تماماً بالنسبة للممثل المسرحي " لماذا "، لماذا يعمل هكذا وليس غير ذلك – إن وضع مثل هذا السؤال بالنسبة له سخيف بحد ذاته. أو نيكولاي غريغو ريفيتش غرينكا... إذا أعطيته دوراً لشخصية قريبة له، فإن العمل معه هو إحدى المتع. إنه ممثل لطيف جداً وكريم وإنسان. وأنا أحبه كثيراً. إنه روح مسؤولة ورقيقة وغنية.

عندما سألوا رينيه كليرا في أحد المرات، كيف يعمل مع الممثلين، أجاب أنه لا يعمل معهم، ولكن يدفع نقوداً لهم. إن هذا متناقض ظاهرياً، وفكر حاد من الناحية الصحفية، ولكنه يملك في جميع الأحوال جذوره العميقة في خاصية الروابط المتبادلة بين المخرج والممثل في السينما. يكمن في هذا الرد على ما اعتقد استهتار. ويستطيع العديد أن يرى ذلك في كلام المخرج الفرنسي الكبير، وخرق للاحترام العميق تجاه مهنة التمثيل. تكمن في هذا الجواب ثقة كبيرة تجاه الإحتراف، حيث يعرف كل شخص عمله. يجب على المخرج العمل مع الشخص الملائم للتمثيل على أقل تقدير، أما الآن فماذا نستطيع القول عن كيفية عمل أنتونيوني مع الممثلين في فيلم " المغامرة "، وعن فيليني أو بيرغمان أو أورسون ويلز في " المواطن كين " مع الممثلين؟.

يبدو لي أنهم لا يعلمون أبداً. يظهر لديك ببساطة إحساس بقناعة فريدة بالشخصيات في اللقطة. ولكنها تمثل بالطبع قناعة اخرى خاصة بالشاشة، مختلفة بشكل مبدئي عن البلاغة التمثيلية بالمعنى المسرحي.

إن الممثل في السينما يجب أن يبقى إنسانا بسيط الروح، صادقاً وشريفاً – يجب عليه أن لا يكون معقداً، ولكن أن يؤمن... وما إن يبدأ بالفلسفة تجاه دوره ومشاركته في الفيلم، أي تجاه نظريته العامة، فإنه من وجهة نظري سيفقد بلحظة ما هو قيم وأساسي !. على سبيل المثال لم يتكون لدي وللأسف علاقات متبادلة مع دوناتاس بانيونيس الذي صورت معه إذا كنتم تذكرون في " سولياريس ". إنه ينتمي إلى اؤلئك الممثلين البارزين والتحليليين، والذين يجب أن يفهموا قبل كل شيء "لماذا" و" لأجل ماذا ". إنه لا يستطيع أن يمثل شيئاً بعفوية، من داخله. يجب أن يبني في البداية الدور، وأن يعرف كيف تتناسب الأجزاء، وكيف يمثل إلى جانبه الممثلون الآخرون، أي أنه يحاول حسب فهمي للأشياء إحلال نفسه مكان المخرج. وتظهر هنا حسب اعتقادي نفقات عمله في المسرح. إن الممثل في السينما لا يستطيع ولا يجب أن يسعى كي يصور لنفسه كيف سيبدو الفيلم بعد الإنتهاء منه. وحتى المخرج الذي يعرف بدقة ماذا يريد حتى النهاية، لا يصور لنفسه النتيجة، وبالتالي أنا لست في وضع مهيأ مثلاً كي أصور هذه النتيجة النهائية بشكلٍ ثابتٍ وجلي.

إن الممثلين الطليعيين ذوي التكوين التحليلي يعتبرون أنهم يعرفون فيلم المستقبل، أو أنهم في جميع الأحوال يسعون بعناء كي يتصوروه في الصيغة النهائية، لأنهم يعرفون السيناريو، كما يعرفون المسرحية منذ بدء التدريبات على الدور الذي يتم أداءه على المسرح. وهنا يرتكبون أول خطيئة، فالسيناريو والمسرحية – هما شيئان مختلفان تماماً، ويمتلكان أهمية مختلفة تماماً في عمليتي خلق الفيلم والمسرحية المطابقتين لهما، وهذا ما بدأنا الحديث عنه أعلاه. وإذ يفترض الممثل أنه يعرف كيف يجب أن يكون الفيلم، فإنه يبدأ في هذه الحالة بتمثيل الدور حسب تصوره – وهذا شيء قاتل بالنسبة للفيلم بشكل كامل. فبأدائه حسب رغبته، سواء أراد ذلك أم لم يرده، ينكر فكرة الأداء السينمائي نفسها والسينما كما هي.

يحتاج الممثلون المختلفون كما تكلمت سابقاً تجاه أنفسهم منطلقات مختلفة، ويحتاج نفس الممثل أحياناً لذاته منطلقاً مختلفاً لأعمال مختلفة – وهنا من اللازم على المخرج أن يكون مبتكراً في إنجاز النتائج الضرورية له. وكمثال على ذلك يتذكر نيكولاي بورليايف عند لعب دور بوريسكو – وهو ابن صانـــع النواقيس في " أندريه روبليف "... كان يجب علي اثناء التصوير ومن خلال المساعدين أن أوصل إلى سمعه أنني غير راض عنه بشكل استثنائي في العمل، ويمكن أن أعيد التصوير مع ممثل آخر . كان من الضروري بالنسبة لي أن يشعر بأن وراء ظهره تقف امكانية حلول كارثة، كي يتملكه عدم الثقة. لقد تشتت بورليايف وتلون كممثل. ولكنني لم استطع من وجهة نظري الحصول منه على النتيجة الضرورية بالنسبة لي في نهاية المطاف، والتي اعتمدت عليها بمقتضى الحال في العمل الحالي. وبالتالي لم يكن أداؤه على مستوى أداء الممثلين المحبوبين بالنسبة لي في هذا الفيلم مثل ايرماراوش وسولنيتسين وغرنيكا... ويجب الإعتراف بشكل عام أنني لم أنجح للأسف في خلق جوقة تمثيلية واحدة في هذه اللوحة. وكمثال على ذلك الممثل لا بيكوف في دور كيريل، إنه دون شك من المقام الأول في الأداء التمثيلي. إنه يؤدي الفكرة بإتقان، ويؤدي علاقته تجاه الدور...

وكي افسر ماذا اعني تعالوا لنتذكر فيلم " العار " لبرغمان... هناك، حيث يقوم الممثل بخيانة الفكرة الإخراجية، لا يوجد عملياً أية قطعة تمثيلية. إنه " أي بيرغمان " يقف بشكلٍ كامل وراء الحياة الحقيقية للشخصيات ومذاب فيها. إن أبطال الفيلم مشتتون بالظروف وخاضعون له فقط. ويتصرفون تبعاً لهذه الظروف، دون أن يحاولوا تقديم أية فكرة لنا، وأية علاقة تجاه ما يحدث. إنكم لا تستطيعون قول شيء عن هؤلاء الناس بكلمات قليلة، أن هذا جيد وذاك سيء. كلا، إن كل ذلك أعقد وأعمق بشكل كثير، كل شيء في هذا المعنى مطابق للحياة.

انني لم أخاطر عندما أكدت بحزم مثلاً أن بطل " فون سودوف " هو شخص سيء. يمكن أن يكون الجميع إما جيدين أو سيئين، هذا ليس هاماً. إن الهام هو أنه لا يوجد لدى الممثل أية قطرة من التحيز، وتستخدم الظروف من قبل المخرج من أجل معالجة الإمكانيات البشرية، التي تعاني من هذه الظروف، وليس تماماً من أجل التوضيح سلفاً عن الفكرة المطروحة.

انظروا كم هو مؤثر وضع سير ماكس فون سودوف. إنه إنسان جيد جداً، وموسيقي، ولطيف ورقيق. ولكنه يبدو جباناً. هو هكذا، ولكن ليس كل إنسان شجاع إنسان جيد، وليس كل جبان كذلك سيء. أجل إنه ضعيف، وذو طباع ضعيفة، وزوجته أقوى منه بكثير، بالرغم من أنها تخاف أيضاً...

ولكن عندها ما يكفي من القوة للتغلب على الظروف. إن بطل ماكس فون سودوف يعاني من ضعفه وهو عاجز لا يستطيع الدفاع عن نفسه، ولا يستطيع أن يخرج من المصاعب التي تقع على كاهله، والتي يسعى بكل قوته لكي يختبيء منها، وليضعها في زاوية النسيان، وليستتر منها بيديه بسذاجة وصدق. ومع ذلك عندما تضطره الحياة للدفاع عن نفسه وزوجته، فإنه يتحول بسرعة إلى سافل. إنه يفقد أفضل ماكان لديه، ولكنه يصبح بالضبط في نوعيته الجديدة هذه ضرورياً لزوجته التي تفتش الآن فيه عن الحماية والنجاة، وفي الوقت نفسه ظلت كما في السابق تحتقره. إنه يضربها بوجهها ويتكلم " أيتها الحقيرة أخرجي من هنا "، وهي تزحف وراءه. تبدأ هنا بالدوي فكرة سلبية الخير، وفعالية الشر القديمة قدم العالم. ولكن كم هو معقد التعبير عنها !. لا يستطيع بطل بيرغمان في البداية أن يقتل حتى دجاجة، ولكن ما إن يجد طريقه للدفاع عن الحياة، فإنه يصبح مستهتراً قاسياً. (يوجد في طبعه شيء من هاملت: بمعنى أن الأمير الدانماركي يهلك حسب فهمي ليس في نهاية الفكرة عندما يموت جسدياً، ولكن مباشرة بعد " مصيدة الفئران " بعد أن أدرك حقارة كلافديا).

هذه الشخصية القاتمة لا تخاف الآن شيئاً، فهو يقتل، ولا يرفع إصبعه من أجل إنقاذ القريبين منه. لأن كل المسألة تكمن في أنه يجب أن تكون شخصاً شريفاً جداً كي تعاني من الخوف تجاه ذلك النوع من الأفعال. وبفقدان الإنسان هذا الخوف، يفقد نفسه ونوعيته الروحية.

إن الحرب في الوضع الحالي تستفز في الناس القوة، والبداية المعادية للإنسانية. ولكن الحرب لدى بيرغمان في هذا الفيلم هي بدقة ذلك الظرف الذي يساعد على كشف تصوره عن الانسان كما في فيلم آخر له وهو " كما في المرآة ". هذا الظرف يصبح مرضاً. ذلك يعني أنني إذ أعود إلى الموضوع التمثيلي، أريد أن ألفت الإنتباه إلى أن بيرغمان لم يسمح أبداً لممثليه أن يكونوا أعلى من الظروف

التي وضعت فيها شخصياتهم، وهذا هام جداً. إن المخرج في السينما يجب أن يُلهم في الممثل الحياة، وليس تحويله إلى بوق يردد أفكاره.

أولغا سوركوفا: هل تعرفون مسبقاً مَن من الممثلين سيمثلون لديكم؟.

أندريه تاركوفسكي: كلا لا أعرف كقاعدة. وإن التفتيش عن الممثلين بالنسبة لي عملية طويلة ومعذبة. وما دمت بالإضافة لذلك لم تصور ولو نصف المادة، فإنه من الصعب عادة القول أنك اخترت الممثل بشكل صحيح. ربما يكمن أعقد ما في المسألة بالنسبة لي في أن اؤمن بأن هذا الممثل بالضبط هو الذي يطابق فكرتي أفضل مطابقة. يجب القول أن معاوني يساعدني كثيرا في اختيار الممثلين. وها هي على سبيل المثال لاريسا بافلوفنا تاركوفسكايا قد أحضرت لنا من لينينغراد، حيث رحلت إلى هناك كي تفتش عن سناوتا من أجل " سولياريس " يوري يارفيتا. لقد رأته في الاستوديو يصور في ذلك الوقت لدى غريغوري ميخايلوفيتش كوزنيتسوف في " الملك لير ". كان واضحاً بالنسبة لنا جميعاً حينئذ أنه من الضروري لدور سناوتا ممثل يملك نظرة ساذجة وخائفة وغبية – ويارفيتا بعيونه الزرقاء الطفولية المدهشة كان يطابق الدور مثلما تصورناه. وبالرغم من أن العمل معه كان معقداً بما فيه الكفاية نتيجة عدم إمامه باللغة الروسية (انني أفضل كثيراً الآن أن أرغمه على لفظ نص دوره بالروسية على أن نقوم بعملية دوبلير – إن ذلك سيكون أكثر غنىً وسطوعاً من تمثيله بالأستونية). إنه ممثل رائع بمعنى الكلمة، مع تلك السليقة الشيطانية. تمرنا في أحد المرات على مشهد، وطلبت من يارفيت أن يعيد نفس المشهد، ولكن مع تغير الحالة كي يكون أكثر حزناً. لقد قام بالعمل بدقة، كما أردت تماماً، وعندما أنهيت تصوير هذا المشهد، سأل بلغة روسية ركيكة: " وماذا يعني بحزن أكثر؟ ". إنه لم يفهم المعنى، ولكنه شعر ما بنفسي بشكل ممتاز – يبدو لي أن مثل هذا النوع من الصلات مع الممثلين في السينما، هو الأكثر أهمية وقيمة بالنسبة للعمل المشترك.

نصور عادة مرة أو مرتين. لكن كان لدينا القليل جداً من الشرائط في "سولياريس" وفي " المرآة " مثلاً. وقد صورنا اللقطات لمرة واحدة تقريباً وبشكل دائم. هذه حالة معقدة ومسؤولة بالنسبة للممثل. حيث يجب عليه أن يكون دقيقاً كي لا يتلف اللقطة. لذلك فإنني أفكر بأنه يمكن تصوير الممثل فقط في السينما (بالرغم

أنني أفضل المحترفين). إن كل شيء يتعلق بالدور الذي يمكن أحياناً من أجل أدائه أن يتطلب شخصاً محدداً. إن السينما تختلف عن المسرح في أنها تسجل الشخصية على الشاشة خلال التصوير من موزاييك الطبائع التي يشكلها المخرج على الشريط بشكل فني. إن المسرح يتطلب على عكس ذلك مجمعاً كاملاً من العمل مع الممثل، حيث الجزء التأملي الافتراضي لهذه العملية هام جداً، وكذلك تفسير مبدأ أداء كل ممثل في سياق الفكرة بأسرها، ورسم المخطط لعمل الشخصية، وكشف أسلوب سلوك المؤلف. إن السينما تتطلب من المؤلف حقيقة الحالة الملحة.

وبكلمة، ينحصر العمل في السينما مع الممثل في أن لا تزعجه كي يعيش حياته، وأن تساعده كي يكون طبيعياً، وأن توقفه في نفس الوقت عندما يبدأ بالتصنع، وأن يخرج بنفسه وبشكل مستقل دوره، وأن يمثله. ولكن في الحقيقة يوجد فئة من الممثلين " التفصيليين " الذين يزعجون أنفسهم والآخرين بتدخلهم بكل شيء. أما نظام العمل في المسرح مع الممثلين فشيء آخر تماماً.

قبل أن أبدأ التدريب على " هاملت " افترضت إذ اصطدمت مع آراء هذا المخرج المسرحي أو ذاك، أن الممثل والمخرج يأتيان إلى التدريب بعد قراءة المسرحية كل حسب معرفته، وفهمه الخاص المستقل للدور. وبعد ذلك يبدآن العمل بالمسرحية على المشهد وهما موحدان بجهودهما، ولكن الأمر ظهر بشكل آخر. إن طريقة العمل المشابهة كما تصورتها الآن تتناقض وقوانين المسرح. فقبل أن يبدأ الممثل بالتخيل، يجب أن يعرف مسبقاً مقصد المخرج، بدءاً من رسم الدورحتى توزيع الممثلين. وأنا الآن على يقين كامل من هذا. وبعبارة أخرى إذا سمحت للممثل بحريته، دون أن تعوده على النظام بأغلال الهدف العام منذ البداية، فإنك لا تنتظر منه شيئاً صائباً. ولكن من جهة أخرى ومن أجل أن يتطابق الممثل مع فكرتك، يجب عليه أن "يتخمر" داخلياً، وأن يتعود عليها، كشيء يخصه، وأن يذوب فيها. تكمن في ذلك مهمة ورسالة المخرج المسرحي في عملية البروفة.

وهكذا يجب على المخرج أن يرسم بدقة لنفسه خطة المسرحية كلها - وحينذاك فقط يفتح للممثل الإمكانية للتعمق في هذه الفكرة، وإقناعه بالاداء. بالطبع يمكن أن يبدو توزيع الممثلين المطلوب بشكل أولي غير نهائي وغير دقيق - عندئذ

يمكن ويجب تغييره. لكن يصبح مثل ذلك التدقيق والتبديل طبيعياً ويخدم الفكرة بشكل كامل عندما لا يفهم الممثلون فقط بل و عندما يشعرون بالفكرة الواحد تجاه الآخر. إن الممثل في المسرح يجب أن يخرج بشكل تدريجي في سياق العمل من المفهوم الأولي والتأملي – يجب أن يبدأ بالشعور... ولكن عند ذلك، وبالإختلاف عن السينما حيث يجب على المخرج كما يبدو لي أن يكتم عن الممثل الشيء الكامل، من الضروري في المسرح إلهام الممثل لإدراك المسرحية من البداية وحتى النهاية. إن كل لحظة من وجود الممثل على المسرح يجب أن تكون محكومة بفكرة المخرج. ويجب على الممثل في السينما أن يؤمن ببساطة حتى النهاية بالمخرج، وأن يتبع إرادته تماماً. أما في المسرح فمن الضروري على الممثل أن يستوعب فكرة المخرج بشكل كامل، وأن يعيشها وأن يمثلها. تلك هي المبادىء الأكثر جذرية حسب وجهة نظري للروابط المتبادلة بين المخرج والممثل، وكيف يجب أن تتكون في المسرح – إن المخرج ملزم بجذب الممثل لفكرته ولمعالجته، وإقناعه بأن يملأ الدور المكلف به بالمقام الضروري للمخرج. لكن هذا القسر البدائي على الممثل يجب أن يتحول بشكل مناسب إلى إيداعٍ حر وغير متعمد لإرادته الخاصة، وكأنه غير متعمد. لا يمكن أن تكون لدى الممثل فكرته الخاصة والمنفردة عن دوره – وبعبارة أخرى فإن المسرحية سوف لن تنتج، إنها ستموت قبل أن تولد. لا يجب على المخرج من جانب آخر أن يتكلم بشكل مباشر وبدهاء مع الممثلين، كما في المدرسة. إن ذلك بلا معنى. وبالتالي يجب على الممثل أن يستوعب ويدافع عن مكانه في المسرحية، وعن مهمته المألوفة بعد أن ينجح المخرج في إلهامه بفكرته العامة. كما يجب على المخرج أن يوحي للممثل وأن يجبره بشكل تدريجي على رؤية الصورة كي لا يغضبه. وعندها يصبح من المستحيل على الممثل التكلم بأنه يجب التمثيل هكذا بالضبط – كلا ! بالرغم من أنه في نهاية المطاف من الضروري إجباره على العيش في قياس محدد، على مستوى فكرة المسرحية ككل. وعند ذلك إذا كان ممثل السينما مدعو أن يكون لنفسه، وأن يستخدم تجربته الإنسانية والشخصية المباشرة، وأن يقدر على إستحواذ هذه التجربة من أجل أن يظهر بنفسه في حالة ضرورية لفكرة المخرج، ولتكن أكثرها سخافة، فإن الممثل المسرحي ملزم بأن يقدر على تصوير نفسه – ملكا وملكة وأميراً وبما تشاء... أن يصور نفسه،

وأن يجبر على الإيمان بنفسه وبغيره، وأن يشعر بنفسه شخصاً آخر، متحرراً من نفسه، وغير متحررٍ كاملاً من الفكرة المشدود إليها بقيود، وبحرية وجوده فيها.

إن تصوير الوجود في الأعمال الفنية بالنسبة للمسرح شيء غير عادي. لا يجب في المسرح وبالتضاد مع السينما السعي كي يكون كل شيء " كما في الحياة ". يوجد في المسرح قياس خاص لوجود الشكل يملى من قبل المبادىء العقائدية القريبة من مجال الموضوعات الفلسفية، بالرغم أنه من الضروري تسجيل الحالة الفريدة في المسرح ايضاً. ولكن طبيعة هذه التفرد وعدم التكرار هنا شيء مختلف عما في السينما، حيث جرى الحديث سابقاً عن تفرد اللحظة. إن تفرد الفكرة هذه في المسرح، والمعالجة، وتفرد الطقوس المسرحية القديمة، التي يشارك فيها الممثل، يمكن أن تكون قادرة على التحقق بفضله. وإذا كان السر بالنسبة لمشاهد السينما يكمن في معنى ما يحدث مع الإنسان في كل لحظة على الشاشة، فإنه كما يبقى السر العظيم في الحياة بالنسبة لكل إنسان غير مفهوم بشكل مبدئي حتى النهاية، وكذلك يبقى الطقس في المسرح نفسه، والفكرة نفسها. إن هذه التصورات المسرحية التي ولدت يجب أن تبقى سرية في تعبيرها الإجمالي، وفاتنة وجاذبة مع ذلك بعدم فهمها.

تحدد فكرة المخرج في المسرح منابع الأداء التمثيلي. أما في السينما فإن المنابع نفسها يجب أن تكون سرية، لأن حياة الإنسان التي تعكسها السينما غير مفهومة حتى النهاية. إن ممثل المسرح يحمل أحد الوظائف المؤلفة للطقس المصمم بافتراضية. أما في السينما فيجب على كل لحظة أن تطابق فطرة حياة الكائن الحي بشكل مباشر ومنعكس من خلال الحفاظ على الزمن. إن تأملية الفكرة الإخراجية في المسرح تنقل من خلال منظور الأداء المسرحي المباشر للدور أما التناقض الظاهري السينمائي فإنه يكمن في أن الروح الحية تنعكس في المرآة الآلية الباردة. أتفق في الفترة الأخيرة على اعتبار أن السينما الامريكية توجد في طليعة العملية السينمائية المعاصرة، وأن المستوى الحرفي لأفلامها عالٍ بشكل استثنائي، أما مدرسة الإداء التمثيلي لبراندو وهوفمان ونيكلسون وغيرهم فيثير الإعجاب الجامح... في الواقع. ولكن ماذا بعد. لنفترض أن جميع هؤلاء هم ممثلون ماهرون ورائعون بالحقيقة، بيد أن أداءهم يعاني بشكل جزئي من مجهود مفرط. يتراءى فيه الكثير

من الإتقان، والكثير من الفخامة والبلاغة. ويحدث هذا نتيجة الاستهتار بالإستقلالية الخاصة، مهارة الممثلين تلك، التي تبدأ بالوجود بشكل منفرد ومواز للفكرة، وتصبح غير عضوية وزخرفية وكأن الممثل مستقل ذاتياً.

ولكن ها نحن نجد لدى بيرغمان ممثلين فريدين، إن ممثليه لا يستطيعون "التمثيل " بالمعنى الامريكي...

لنأخذوا على سبيل المثال بيورنستراند وفون سودوف، وأولمان، وهاريت، وبيبي أندرسون، وتولين - انهم لا يمثلون - فهم مشبعون بحكمة الحياة المليئة بالمعاناة. إن الممثل الامريكي متكلف كقاعدة، وكلاسيكي من درجة رفيعة - هو قادر على التمثيل في كل مكان، وعند أيٍ كان بشكلٍ رائع وعلى السواء. فها هو لانكستر على سبيل المثال، إنه يمثل بنجاح، وبنفس المقدار من الروعة، وكما في وطنه لدى أولئك الايطاليين (فيسكونتي وبيرتولوتشي). ولكن ربما ليس من قبيل الصدفة أن أي ممثل من ممثلي بيرغمان، بالرغم من أن الكثير منهم قد دعيوا إلى هوليود وإلى الدانمارك وإيطاليا وفرانسا، لم يحصل أبداً على النتائج القريبة من تلك التي وصل إليها في أفلام بيرغمان. لأن ما يمثلونه في افلامه ليس تصنعاً. إنه شيء آخر مغاير تماماً. إنها حرفية عالية، وهؤلاء ممثلون سينمائيون بحق.

إن ماهو هام بالنسبة لبيرغمان هو كيف يصمت الممثل، كيف ينظر إلى اللقطات الأكثر طبيعية والأكثر اختصاصاً من التعبيرية. إن وجوده غير محدود بأطر الشاشة بشكلٍ كامل ومستمر - يوجد الممثل في إحدى الحالات، وهذه الحالة تعبر عن عقيدته. إن الممثلين الاميركان يؤدون الأعمال التمثيلية، وهم يقومون بذلك بشكل عبقري. هل هذه هي حالة روحية؟.

يتطلب المسرح من الممثل كذلك نشاطاً وفاعلية. توجد المقدمات التي تحدد حالة الأشياء هذه. جسم الممثل مثلاً وفضاء وخشبة المسرح - وعليك أن تعمل فقط. أما في السينما فلا يتم التعبير عن شيء من خلال التمثيل. لأن السينما هي فن غير فاعل! إنه تأملي على الأغلب، ويتكون بناؤه من خلال الرصد. إن هدف السينما - ليس تصوير الفعل. أما السينما الامريكية فهي رغم كل شيء هوليود بالمعني الإسمي لهذه الكلمة - أي انها منظمة بشكل جيد ومقلدة في الأسلوب ومسجلة بالتصوير السينمائي.

لقد كان براندو عبقرياً عندما مثل رئيس مافيا في فيلم " العراب "، ولعب دور رجل إجرام في فيلم " التانغو الأخير في باريس ". إنه معلم، وهو يمثل في كل مكان بتفوق، وعلى مستوى حرفي عالٍ. إن ممثلي بيرغمان كما لا حظنا لم يقدروا على ذلك. أما براندو فسيكون دائماً ممتعاً عند أي مخرج.

لقد تربى ممثلو بيرغمان بشكل آخر، فهم يعرفون بشكل ممتاز أن الممثل في السينما لا يقوم بفعل التمثيل، ولكنه يعيش تلك الحياة، التي يجعله المخرج يحس بها. أعرف أن الكثير من الممثلين لا يقاسموني وجهة نظري فيما يتعلق بخصوصية حرفتهم. ولكن أتذكر وقتها كيف قامت جان مورو بالتهجم على أنتونيني لأنه لم يعمل معها بالمفهوم الإعتيادي لهذه الكلمة بالنسبة لها. أي أنه أجبرها على التمثيل خبط عشواء عندما صورت في " الليل ". كانت غاضبة، ووعدت أنها لن تصور معه بعد الآن. بيد أن النتيجة هي الهامة في نقاشهما – أي في نقاش المخرج مع الممثل. لم تمثل جان مورو إطلاقاً كما مثلت لدى انتونيوني حسب وجهة نظري. وتلك هي القصة.يعمل الممثل في المسرح بتعقيد أكبر بكثير مما في السينما. وفي كلا الأحوال تبرهن الممارسة – أن التصوير في السينما،بالنسبة لممثل المسرح أبسط بكثير من أن يخرج ممثل السينما إلى المسرح. يكتب بيتر بروك: إن المخرج يشغل وضعاً غريباً في المسرح، فهو لا يهتم تماماً بأن يكون إلهاً، لكن الظروف تجبره على أن يلعب دور إله. إنه يرغب بأن يملك الحق بأن يخطىء. ولكن الممثلين يسعون بعفوية كي يجعلوا منه حكماً أعلى، لأنه من الضروري جداً لهم وجود حكمٍ أعلى. فبأي معنى يكون المخرج مخادعاً دائماً. إنه يسير في الليل وفي منطقة غير معروفة، ويقود الآخرين معه، ولكن ليس لديه أي خيار.

من المستحيل في المسرح، وخلافاً للسينما التمثيل بحد ذاته، ولا يجب أن يسعى كما يبدو لي إلى الإحتمالات السطحية. إن فكرة الممثل الطبيعي في المسرح سخيفة. أي أنه من الممكن أن تكون هذه الفكرة رائدة في السينما، وتملك المعنى التاريخي للحظة الانتقالية. ولكن ما إن توجد السينما فإن الفهم المشابه للمسألة يدمر المسرح، ويؤدي به إلى فقد ميزاته الخاصة.

منذ البداية، وحتى في المسرح القديم كانت شخصيات المسرحية مدعوة للتعبير عن هذه الفكرة أو تلك، والتي هي عبارة عن جزء من المقصد العام. وكان

هذا دائماً أحد التعميمات والإستنتاجات الفلسفية، ولكنه ليس ميزةً لا يمكن تجزئتها لتفاصيل عمياء من الحياة. لم يجر الحديث لدى أستروفسكي وتشيخوف من وجهة نظري حول الميزات – إن المصيبة هنا تتلخص في أنه من الحماقة أن يتعودا على أن يكونا بمثابة كاتبين يصوران مختلف جوانب الحياة.

عندما يسيل لدى بطل فايدا في مسرحية " المعاصر " شيء ما كأنه. دم حقيقي، فإنك لن تصدق ذلك – إن مثل هذا التفصيل يهدم العمل المسرحي، ويتناقض مع طبيعة الشروط المسرحية. ولقد بدالي واضحاً فيما بعد في مسرحية آرابال التي أتيحت لي إمكانية رؤيتها، أنه من المستحيل أن يصبح التفصيل بطبيعته صورة مسرحية مفجعة. ففي المشهد الذي يدفنون فيه العامل الميت – والذي يقرر المخرج أن يجعل منه مشهداً تفصيلياً – فإنه يخرج وبسرعة كبيرة الخط الحياتي إلى أحد الطقوس، والذي يوجد في مركز توزيع الممثلين، وبالمقابل فإن البطل المعذب والضحية إذ يتبول في الحوض، وحيث تغسل له ارملته وجهه من هذا الحوض، إن كل ذلك يشكل تفاصيل طبيعيةإلى أقصى حد لكنها ترتفع في منظومة طبيعة العمل المسرحي إلى صورة رفيعة جداً. من الواضح تماماً أن هذا لا يحدث في الحياة. وها هو عندما يظهر في النشاط الحياتي على المسرح كما لو أنه دم حقيقي تماماً، والذي يمكن أن يسيل في الحياة وفي السينما وبدون ضرر ومن أجل الحقيقة كنهر، فإن هذا يصبح في المسرح مستحيلاً.

اولغا ستروكوفا: في هذه الحالة كيف تنتمون إلى ما يسمى " الوثائقية " المستخدمة في السينما التمثيلية. إذا كان التصوير السينمائي بأسره يرى من قبلكم في محتواه مسجلاً على شريط وكأنه واقعي مرصود.

أندريه تاركوفسكي: من الغريب جداً أن يتكلموا عن الوثائقية عندما تستعمل في السينما بالارتباط مع اللوحة التمثيلية. ماذا يعني ذلك؟. إن الحياة التمثيلية لا تستطيع أن تكون وثائقية. فعند تحليل السينما التمثيلية من الضروري ويجب التكلم عن كيفية تنظيم المخرج للحياة أمام عدسة الكاميرا، وليس عن أي أسلوب من أساليب تسجيل العمل. إن هذا الأمر هو الذي جعل أموسيليني يقترب بانتقاله من لوحة إلى أخرى اكثر فأكثر من الحياة التي يسعى لتسجيلها في منظور كبير غير مثمر – هو قريب من الحقيقة في " أنشودته الرعوية " بشكل مدهش وطبيعي

تقريباً... ولكن هل يمكن القول أن ذلك وثائقي؟. كلا إنه شعر. يجب التحدث عن عقيدة شاعرية مستخدمه في أفلام ايوسيليني بالضبط. اما آلته التصويرية، فسواء كانت "وثائقية " أم لا، فهي ليست هامة بالنسبة لي. فكل فنان يشرب من كأسه فقط. بالنسبة لمؤلف " أنشودة رعوية " ليس هناك أغلى من سيارة شحن ترى على طريق مغبر، ومن موسيقيين يؤدون البروفة على شرفة بيت خشبي. إن المخرج لا يريد أن يحدثنا عن كل ذلك دون أية رومانسية خارجية، وحماسة عالية. إن مثل هذا النوع من العشق أفضل بمئة مرة وأكثر إقناعاً من خطاب مزيف " رومانسي " عن العشاق. إنهم يتكلمون هنا بتحذلق، وبالتوافق مع بعض قوانين " أحد الفنون " التي عمل المخرج عليها أكثر من مرة بشكل مغرٍ. ولكن أية برودة تفوح من كل لقطة، وأي زيف غير محتمل؟ ليس بوسع أي فن أن يفسر وأن يبرر للمخرج الذي لا يتكلم بصوته حول الأشياء التي لا تهمه. ولا يوجد هناك خطأ أكبر من أن نفترض أنه يوجد في أفلام ايوسيليني وثائقية، وفي أفلام كونتشالوفسكي – يوجد شعر، إن الشاعرية تتجسد بالنسبة لا يوسيليني ببساطة في أنه يحب. وليس في أنه يبتكر كي يظهر في نظرته للحياة رومانسية عالية.

إنني أستغرب عندما يتكلمون عن رمزية بيرغمان. إنه على العكس – فهو لا يخترق من خلال الطبيعة البيولوجية حقيقة الحياة البشرية الضرورية له في معناها الروحي.

أريد أن أقول، أن المقياس الحاسم لقيمة توجه هذا المخرج أو ذاك والذي يحدد أسلوبه، هو ما يصوره المخرج، أما كيفية تحقيقه لذلك فغير ملموسة بالنسبة لنا كثيراً.

لم تظهر السينما كفن منذ فترة طويلة، لهذا يجب على مخرج السينما أن تكون له وجهة نظر خاصة تجاه السينما، حتى ولو كانت " أي وجهة النظر " تعمل على مبادىء، وقوانين تطور الفنون المجاورة، كي يتصور بوضوح وظيفته الخاصة.

ولكن ماذا تعني " الكاميرا الذاتية "؟. هل هي " رسالة غير مرسلة "؟

ولكننا إذ درسنا على أخطاء المخرجين السابقين. فإن الشيء الوحيد كما أعتقد، والذي يجب تذكير المخرج به، هو ليس الأسلوب " الشاعري " و " العقلي "

أو " الإخباري التسجيلي "، ولكن أن يكون ثابتاً في تأكيد أفكاره حتى النهاية. هذا هو كل شيء. أما أية آلة تصوير قد استخدم في ذلك – فهي مسألته الشخصية. لا يمكن أن يكون في الفن وثائقية موضوعية. إن الموضوعية في الفن مرتبطة بالمؤلف، أي انها ذاتية. حتى ولو كان هذا المؤلف هو من يقوم بمونتاج الأخبار.

أولغا سوركوفا: ولكن إذا كنتم تصرون على القرب من الحقيقة في السينما، وعلى حقيقة الاداء التمثيلي دون شروط، فكيف يكون الوضع مع ما يسمى " التنوع الفني " للسينما: مع السينما التراجيدية الكوميدية والتراجيدية والهزلية والكوميديه والميلودراميه...الخ. حيث ترافق المبالغة مثلاً الأداء التمثيلي...

أندريه تاركوفسكي: يبدو لي مفهوم (الفن) المستخدم في السينما باطل. بالرغم من أن مفهوم الفن يرتبط في المسرح، بالعرض المسرحي الشرطي بشكل أولي، أما في الفن السينمائي فهو منسوخ بشكل ميكانيكي. إن هذا ببساطة شكل مناسب لانتشار السينما التجارية. الكوميديا، والونستر، والبوليسية، وأفلام الرعب، والميلودراما... إن كل ذلك لا يملك أية علاقة بالفن بشكل خاص، وهو بالنسبة للسينما شرط تعسفي ليس خاصاً بها، وليس فطرياً كذلك. يوجد في السينما طريقة واحدة للتفكير فقط – هي الشاعرية، فهي توحد ما لايمكن توحيده، وما هو متناقض ظاهرياً، وتجعل من السينما طريقة مماثلة للتعبير عن أفكار ومشاعر المؤلف.

تبنى الصورة السينمائية الحقيقية على هدم الفن، وفي النضال معه – هذا ويبدو دعم الفن غير عملي في وقتنا الحالي على الأقل، بالرغم من أنه مربح كثيراً على ما أعتقد. اما الفنان فإنه يسعى كما يبدو كي يعبر عن الحقيقة التي يصعب اقتناصها في بارامتر الفن.

(بأي فن يعمل بريسون؟. إنه لا يعمل بأي فن: إن بريسون هو بريسون. إنه فن بحد ذاته. وكذلك أنتونيوني وفيليني وبيرغمان – إنهم ببساطة أنفسهم). أما تشابلن؟. فهل هو كوميديا؟. كلا إنه تشابلين وليس شخصاً آخر. إن الفن لا دخل له هنا حيث تفوح من مفهوم الفن نفسه برودة القبر. أما كيروساوا وبونويل؟، فهما عالم غير منظور – هل يمكن أن نحشرهما في الحدود الشرطية لفن ما؟.

هناك مسألة أخرى، لقد حاول بيرغمان أن يصور كوميديا في إطار الفن التجاري، لكن دون نجاح، فليست تلك الأفلام هي التي مجدته في العالم باسره.

أما فيما يتعلق بالمبالغة في الأداء التمثيلي، فبالرغم من أنه تكمن في فكرة المبالغة شرعية كاملة، على أن أداءها لا يجب أن يعاني من عملية المبالغة. لا يجب على الممثل السينمائي أن " يمثل ".إن مثل هذا المفهوم ، يبدو كضغط غير مقبول بالنسبة للسينما. لنأخذ مرة ثانية تشابلن. إنه مبالغة شاملة لكن المحتوى يكمن في أنك ستكون مندهشاً في كل دقيقة بصدق سلوك بطله. تلك الحقيقة التي تصل إلى الطبيعية. إن تشابلن غير متصنع في أكثر الحالات لا معقولية وبشكل كامل – ولذلك يمكن أن يكون هزلياً ومثيراً للضحك بمعنى الكلمة.

إن تشابلن كلاسيكي. كما لو أنه مات قبل ٣٠٠ سنة، أضف إلى أنه غير قابل للتجزئة تماماً. بحيث يمكن أن يكون غير معقول، وبعيد عن الحالة الحقيقة، والتي يبدأ فيها الانسان وهو يأكل المعكرونة بابتلاع السربانتين المنسدل من السقف. بيد أن هذا الفعل سيصبح في أداء تشابلن طبيعياً بشكل عضوي. نحن نعرف أن كل ذلك يبدو مبتكراً ومبالغاً فيه، لكن الأداء المبالغ للفكرة غير بعيد عن الحقيقة ولذلك فهو مقنع. إن تشابلن لا يمثل، ولكنه يعيش في هذه الحالات البلهاء والسخيفة أحياناً كما يبدو لي.

هناك خصوصية للأداء التمثيلي في السينما، وهذا ما تبينه تشابلن بعبقرية منذ الخطوات الأولى لتطور الفن الجديد، الذي اقتبس حينذاك وفي كل مكان تقريباً الأسلوب المسرحي للأداء التمثيلي. لا يعني هنا بالطبع أن كل المخرجين في السينما يعملون مع الممثلين بشكل متساوٍ.

إن ممثلي فيلليني يختلفون بالطبع عن ممثلي بريسون ـــــ يحتاج هؤلاء المخرجون إلى مختلف الأنماط البشرية. ولكن الأداء المسرحي لا يتوافق تقليدياً مع ممثلي السينما جميعاً. إن أحد الأسباب الرئيسة لشيخوخة الفيلم تكمن في أن الأسلوب المسرحي أصبح موضة قديمة للأداء التمثيلي. إن مثل هذه السينما لا تصمد أمام اختبار الزمن، لأنها تغتصب شكل الأداء الذي يخص الفنون المجاورة. وفي حالتنا هذه – المسرح.

تكلمنا عن تشابلن، أما الآن فسنأخذ من أجل توضيح فكرتي أفلام بروتا زانوف " عملية حول ثلاثة ملايين " أو " عيد القديس يورغين،..." يخضع الممثلون هنا تماماً للشروط المسرحية، ويستخدمون أختاماً مسرحية قديمة. انهم يسعون

كثيراً كي يكونوا هزليين، أي تعبيريين، ويصرون على قوة " تعبيرهم " هذه. والآن وبانقضاء تلك السنوات يصبح من الواضح تماماً، أنهم يصابون بالفشل على هذا الطريق.

إن المسألة تكمن في أنه لا أحد يبرهن لآخر أي شيء في الفن، هذا ونتناقض رغبة الممثل في حالتنا الراهنة، في أن يشرح شيئاً ما للمشاهد، وأن يدفعه في الإتجاه الضروري، مع اساس الفن التمثيلي نفسه. أضف إلى ذلك أنه لا يجب الإيحاء للمشاهد وحثه، ولا يجب أخذه من تحت كوعه. لم يكن هناك إحساس بالحقيقة من مثل ذلك النوع من اللوحات، وأما الشكل المسرحي المقتطف، وغير الفطري الخاص بالسينما، فقد شاخ بشكل سريع وطبيعي.

فكيف يجب أن يكون الأداء التمثيلي إذاً، كي لا يشيخ الفيلم سريعاً هكذا؟. لا يتعلق هذا بالطبع بالأداء التمثيلي فقط، والإفتراض أن الممثل السينمائي يستطيع أن يكون المعبر الوحيد عن فكرة المخرج، إنما يعني هذا ارتكاب خطأ.

لنأخذ على سبيل المثال لوحات بريسون ، إنكم ستفهمون عندها أن اسلوب عمله مع الممثلين لا يشيخ ابداً. لأنه لايوجد هناك شيء خاص ومتعمد، سوى الحقيقة الأكثر عمقاً للإحساس البشري الذاتي في الظروف المقترحة من قبل المخرج. إن ممثليه لا يمثلون صوراً، ولكنهم يعيشون حياتهم الداخلية العميقة امام أعيننا. لنتذكروا " موشيت " هل يمكن القول أن التي ادت الدور الرئيسي تتذكرأو تفكر بالمشاهد ولو لدقيقة، وتسعى كي تفسر له ماذا يحدث فيها؟. كلا. إنها حتى لا تظن بأن حياتها الداخلية يمكن أن تكون موضوعاً للمراقبة، ويمكن لأحد الاستشهاد بها. إنها تعيش في عالمها العميق والمغلق والمباشر.

وأنت تؤمن بهذا بشكل مطلق. إن إدراك هذا الفيلم لا يتغير بعد عدة عشرات من السنوات. ويفهم لهذا السبب الفيلم الصامت لدريير عن جان دارك اليوم وكأنه عصري بشكل كامل.

يبدأ المخرجون كما بدا في اللوحات المعاصرة بالإلتفاف فجأة إلى أسلوب الأداء، بكل وضوحه وانتمائه للماضي. أدهشتني مثلاً في فيلم " الشروق " رغبة المخرج بأن يكون تعبيريا جداً بأية طريقة من الطرق. حيث قرر المؤلفون لسبب ما أنه من الضروري من أجل هذه المشاهد أن تجري المبالغة بمعاناة الأبطال، وأن

تجعل منها قدر المستطاع أكبر وأكثر وضوحاً. ولكن مثل هذا النوع من المبالغة لا يعطي شيئاً سوى الإحساس غير الواقعي والخاطيء بما يحدث على الشاشة. إن المخرج يجبر الممثلين أن يجسدوا وأن يصوروا وأن يظهروا معاناتهم، كي يقسر المشاهد للعطف على أبطال اللوحة. وكأن كل ذلك أكثر عذاباً وألماً مما هو في الحياة. لذلك تفوح من الفيلم برودة لاتطاق، ولا مبالاة، وعدم فهم المؤلف للفكرة نفسها. كأنه يشيخ، قبل أن ينجح في الولادة. لا يجب السعي " لإيصال الفكرة إلى المشاهد " - إنها مهمة غير مشكورة ولا معنى لها. فلتدع المشاهد يرى الحياة، وهو سيجد بنفسه الطريقة التي سيستطيع تثمينها وتقييمها.

لا تحتاج السينما إلى ممثلين يقومون بالتمثيل. إنها تصاب بحالة إقياء وهي تنظر إليهم، لأن المشاهدين قد فهموا منذ فترة طويله، ماذا يبتغي هؤلاء الممثلون، وهم يتابعون بإلحاح وبشكل واضح شرح فكرة النص. إنهم يلحون أ كثر فأكثر غير آملين بسرعة إدراكنا. ولكن فلتفسروا لي عند ذاك، بماذا يختلف هؤلاء الممثلون " الجدد " عن موزجوخين[1] مثلاً؟. هل يظهر الإختلاف في أن الافلام نفسها قد أعيدت الآن على مستوى تكنيكي آخر؟. ولكن المستوى التكنيكي لا يمكن أن يكون محدداً في الفن - وإلا لكان علينا الإعتراف، أن السينما لا تملك أية علاقة بالفن. إن كل ذلك عبارة عن تمثيل، ومسائل تجارية، لا تملك رابطة مع المسألة المدروسة، ومع الخاصة السرية للتأثيرات السينمائية. وإلا لما استطاع اليوم أن يهزنا لا تشابلن ولا دريير ولا "الأرض " لدوفجينكو... أن تكون هزلياً لا يعني أن تُضحك. أن تثير العطف - لا يعني أن تبتز من المشاهد الدموع. ليس من الصعب القيام بهذا أو ذاك كما يبدو لي. إن المبالغة ممكنة فقط كمبدأ لبناء العمل الفني بالكامل، وكخاصة لمنظومة صوره، ولكن ليس كمبدأ تفصيلي لعناصره المكونه ولأسلوبه. لا يجب أن يكون خط الممثل متعب. كل شيء عند تشابلين بسيط وعادي - ويبدأ بالتعبير عن الواقع نفسه بشكل غير عادي تماماً. إن الواقعية كما تكلم ميتينكا كارامازوف - " قطعة مرعبة"! وها هو فاليري يصرح كذلك بهذا الخصوص أن الطبيعة الواقعية يعبر عنها من خلال المحال.

---

(١) موزجوخين: (١٨٨٨-١٩٣٩) سينمائي روسي. صور في افلام " بنت البستوني " و " والد سيرغي " وغيرها من الأفلام. عاش في باريس منذ عام ١٩٢٠ وحتى وفاته.

ينجذب أي فن كطريقة للمعرفة إلى الواقعية. لكن الواقعية لا تعني بالطبع تصوير الوجود والطبيعة. فهل مفتاح ري ميئور للمقدمة الكورالية لباخ لايعبر عن العلاقة تجاه الحقيقة، وبهذا

المعنى هو غير واقعي؟. وإذ يجري الحديث عن خصوصية المسرح فقد تكلمت عن شروطه، وأرى هذه الشروط في المسرح، في طريقة خلق الصور حسب مبدأ الايحاء. إن المسرح يعطي بالتفاصيل الإحساس بالظاهرة كاملاً. أي أن كل ظاهرة تملك الكثير من الحدود والوجوه. وكلما كانت الحدود والوجوه لهذه الظاهرة أقل، يعاد إنتاجها على خشبة المسرح، وبواسطة ذلك يعيد المشاهد فيما بعد تصميم الظاهرة نفسها، بمقدار ما يستخدم المخرج بأكثر دقة وتعبيرية الشروط المسرحية. أما السينما فتعيد إنتاج الظاهرة بتفصيل وإسهاب، ولكن في هذه الحالة بمقدار ما تكون إعادة إنتاج هذه التفاصيل دقيقة في ملموسيتها المحسوسة، بمقدار ما يكون مخرج السينما أكثر قرباً من هدفه. إن الدم لا يملك الحق في السيلان على خشبة المسرح. ولكن إذا سال الدم ولم يكن مرئياً، وإذا رأينا أن الممثل ينزلق في الدم، ولكن لا نرى الدم نفسه – عندئذ يكون هذا مسرحاً.

لقد اردنا أن نبني مشهد مقتل بولوني بالشكل التالي: يخرج المقتول من قبل هاملت من ملجئه بعمامة حمراء تضغط على الجرح الذي يحمله في الرأس. كأنه يغطي الجرح بهذه العمامة – بعد ذلك يسقطها، ويحاول أن يعود اليها كالكلب الذي لا يحب أن يموت لدى صاحبه: إنه استهتار أن يلطخ بالدم عند صاحبه. ولكن القوى تفارقه. عندما يُسقط بولوني العمامة الحمراء، فإن هذه العمامة هي رمز ما للدم. ليس الدم، ولكن إحدى علاماته ومؤشراته. إن الدم في المسرح لا يمكن أن يكون برهانا على الحقيقة، إذا كان يحمل وظيفة طبيعية وحيدة الجانب. أما الدم في السينما بعد ذلك – فهو دم، وليس رمزاً ولا علامة لأي شيء آخر هنا. لذلك عندما يضم بطل فيلم " الرماد والألماس " الجريح وهو يسقط بين الشراشف المنشورة أحدها إلى صدره، وعلى القماش الكتاني الأبيض يسيل دم أرجواني – الأحمر والأبيض – رمز العلم البولوني – فإن هذه ليست صورة سينمائية، وإنما أدبية بشكل بحت.

إن السينما تتعلق كثيراً بالحياة، وتصغي لها كثيراً كي تكبل الحياة بالفن، وكي تظهر التأثر بمساعدة معايير الفن. خلافاً للمسرح الذي يستعمل الافكار. حيث تصبح حتى طباع الانسان هي فكرة.

من المستحيل التفكير بأن الفن يخلق بمساعدة التفاصيل ومثل هذه التخيلات الإصطناعية والحاذقة. يجب أن يكون كل تفصيل في السينما عضوي وطبيعي. ليس من المهم أن تغطي مفهوم الإبداع بالسرية الشفافة. لا يجب بالنسبة لكونرادفيت أن تعزف على الكمان، كي تنعكس في عيونه على الشاشة إحدى التأثيرات العالمية. إن هذه هي موزجو خوفيه، ولا تملك أية علاقة بالسينما.

إن امتلاك الحرفة يتلخص في أن لا تفكر كيف تصنع هذا، فالمسألة لاتكمن في كيفية أداء الممثل، أو توضع الكاميرا - إن المسألة تكمن في عمق وسعة الفكرة، وفي الرغبة في الكشف عن شيء ما جديد في العالم. يكمن في هذا الشيء الرئيسي - أما تجسيد ما اكتشفته - فهو عملية صعبة ودقيقة فقط، ولايجب أن يبقى منها في العمل الفني آثار للذكريات. إن كل فن هو اصطناعي بالطبع، فهو يرمز الحقيقة. ذلك معروف للجميع. ولكن من المستحيل على الإصطناعية أن تقتفي أثر البلاغة نتيجة القدرة غير الكافية، وغياب الحرفية، عندما تجري المبالغة فإنها لا تأتي من خصائص الصورة، ولكن من المبالغة في السعي والرغبة بالإعجاب. إنها دلائل الإقليمية - والرغبة كي تكون بأي شكل من الأشكال ملحوظاً في دور المبدع. يجب أن يؤمن للمشاهد مناخاً ملائماً، وضغطاً جوياً هادئاً، كي يستطيع أن يوجد بشكل طبيعي. لا أن تعصف في وجهه. إن هذا لايحبه حتى الكلاب والقطط.

أولغا سوركوفا: ألا تثق كثيراً بالمشاهد؟.

أندريه تاركوفسكي: أفكر أن التعبير ليس له معنى. إن المشاهد - هو مفهوم مثالي.

لايمكن الحديث حول كل شخص بمفرده من الجالسين في الصالة. إن الفنان يعتمد على أعلى مستوى من الفهم فقط يمكن أن يحلم به معتمداً على الحد الاعلى، ولكنه قادر على إعطاء المشاهد في النتيجة شيئاً ما فقط. إن الفنان لا يستطيع أن يكون منشغلاً بشكل خاص كي يبلغ شيئاً ما إلى أحد ما. يجب أن يكون منشغلاً كي يعبر بشرف وكمال عن فكرته. أما صيغة " إيصال الفكرة " - فماذا يمكن أن يكون

أكثر سذاجة منها؟. وهكذا فإنهم يخبرون الممثلين بشكل مباشر بأنه " يجب إيصال تلك الفكرة "، وها هو الممثل يحملها بخضوع. اما بالنسبة للمشاهد فيجب أن يكون مستكيناً.

إن الشعور بالتجاوز في الإداء التمثيلي – ليس فقط ذوق. إن ذلك يلامس محتوى الفن نفسه، الذي لا يعاني من الزور والبهتان.

سيؤدي الدور الرئيسي لدى ايوسيليني مثلا في فيلم " عاش شحرور غريد " شخص لا يعمل في التمثيل. بيد أن هذا الظرف لم يعقه. إنه يوجد على الشاشة بأهلية كاملة، ويعيش حياته. أما الحياة فهي دائماً تملك علاقة تجاه كل واحد منا، تجاه محتوى ما يجري حولنا نفسه.

أتذكر أنه كان هناك حشد من الجمهور أثناء جنازة فاسيلي شوشكين. والجميع حزين. ولكن كان واضحاً من هو الذي يشعر بالألم الحقيقي، ومن يسعى أن يتلائم مع اللحظة. الفرق واضح مباشرةً، اليس ذلك حقيقة؟.

لا يكفي بالنسبة للمثل أن يكون مفهوماً، كي يكون في هذا المشهد أو ذاك تعبيرياً. من الضروري أن لا يكون مفهوماً، أما الصدق فهو ليس دائماً مفهوماً على الاطلاق. عندما يكون الإنسان على الشاشة، يعبر في الحقيقة كما في الحياة بصدق عن شعورٍ محدد، إنها معاناة فريدة دائماً، ومن المستحيل تجزئتها، وتفسيرها حتى النهاية. فلماذا يعاني هذا الانسان بالضبط من هذا الشعور وليس من شعور آخر – يمكن أن يبقى هذا سراً ولغزاً تماماً. يحدث في أحيان كثيرة كل شيء على العكس. إن البطل يبكي ويعاني على الشاشة، وسبب معاناته واضحة – ولكن لا يوجد أمامك إنسان، وإنما ممثل يتظاهر بأنه يعاني من هذه المشاعر.

حول الموسيقى والضوضاء

أولغا سوركوفا: إننا إذ ننهي حديثنا عن مكونات الصورة السينمائية – يبدو أنه بقي لنا أن نتكلم عن الموسيقى والضوضاء فقط.

أندريه تاركوفسكي: دعونا نستثني من حديثنا منذ البداية كل ما يتعلق بـ "الأفلام الموسيقية ". مثل أفلام الاوبيريت، وأفلام الباليه، والأفلام الإستعراضية الموسيقية المنتشرة لدرجة كبيرة. إنها جميعاً فنون السينما التجارية، وبالطبع لا تملك هذه الأفلام أية علاقة بمحتوى المسائل السينمائية.

ظهرت الموسيقى في السينما كما هو معلوم قديماً، عندما كانت الشاشة صامتة. إن الحديث يجري عن الزمن الحاضر، الذي فسر ما يجري على الشاشة بالموسيقى المصاحبة التي تتوافق مع الإيقاع والتوتر العاطفي للتصوير. كان هذا تقديماً ميكانيكياً وقدرياً بما يكفي للموسيقى المرافقة للتصوير، والمدعوة لتعزيز الإنطباعات المتولدة عن هذا المشهد أو ذاك. ولكن مايثير الإستغراب هنا هو أن يبقى مبدأ إستخدام الموسيقى في الفيلم حتى الآن، ولدرجة ما، وغالباً على نفس المستوى السابق. كما لو أنهم يدعمون المشهد بالموسيقى المصاحبة كي يفسروا مرة اخرى موضوعة" أي المشهد " معززين بذلك الصوت.

أولغا سوركوفا: أي مبادىء لاستخدام الموسيقى استعملتها في أعمالك؟.

أندريه تاركوفسكي: سعينا أحيانا كي تظهر الموسيقي كترجيع شاعري. عندما نصادف ترجيعاً شعرياً، فإننا إذ نغتني بمعرفة ماتمت قراءته، نعود إلى الأسباب المبدئية التي تحث المؤلف على كتابة هذه السطور للمرة الأولى. إن الترجيع يحيى فينا حالة أولية ندخل معها إلى هذا العالم الشاعري الجديد بالنسبة لنا، جاعلين منه وبنفس الوقت مباشراً ومتجدداً، كما لو اننا نتوجه إلى منابعه.

إن الموسيقى في هذه الحالة لا تعزز الإنطباعات الموازية للتصويرات إذ تقوم بتفسير الفكرة السابقة فقط، ولكنها تفتح الإمكانية لانطباعات جديدة مختلفة

بشكل نوعي عن تلك المادة. وإذ نستغرق في الشعر الموسيقي المستفز والمتطابق مع الترجيع، فإننا نعود بشكل دائم ومستمر إلى المشاعر المعاشه التي تغني لنا الفيلم، بالمخزون المتجدد للإنطباعات التأثيرية العاطفية . حينذاك تغير الحياة المسجلة في اللقطة ألوانها بإدخال الجملة الموسيقية. وهي قادرة أحيانا على تغيير حتى محتواها. إن الموسيقى قادرة على أن تدخل في المادة الحياتيه التي تعالج، إحدى النبرات العاطفية المتولدة عن التجربة التمثيلية الحميمية. أضف إلى أنه يمكن للخصائص الداخلية للمادة الحياتية أن تملي ضرورة وجود مثل هذه المشاعر في الفيلم. إن الموسيقي في "المرآة "، ولنقل مثلاً في لوحة السيرة الذاتية تُستخدم كذره من العالم الروحي لبطلها العاطفي، لأنها عبارة عن عنصر هام في تشكيل هذه الشخصية. هذا ويمكن إستخدام الموسيقى عندما يراد إظهار المادة نفسها في وعي المشاهد بدرجة ضرورية من التشوه، وعندما يصبح من الضروري تجسد المادة في عملية العرض بشكل أثقل أو أخف، أكثر شفافية ودقة أو على العكس أكثر خشونة. إن المؤلف إذ يستخدم هذه الموسيقى أو تلك، فإنه يوجه مشاعر المشاهد في الإتجاه المهم بالنسبة له، ويوسع حدود العلاقات تجاه المادة الراهنة. ولا يتغير نتيجة ذلك معنى المادة المنظورة نفسها، ولكن المادة المأخوذة بذاتها تحصل على ألوان إضافية. يستوعبها المشاهد في سياق كليةٍ جديدة، حيث تدخل الموسيقى كجزء عضوي فيها.

أولغا سوركوفا: هل تريدون القول، أن الصورة تصبح أكثر سعة، ومتعددة الجوانب؟.

أندريه تاركوفسكي: يضاف إلى وعيها نواحي جديدة ايضاً...

أولغا سوركوفا: ابعاد إضافية جديدة؟.

أندريه تاركوفسكي: كلا إن هذا غير دقيق ! إن الموسيقي ممكنة عندما لا تكون " تكملة عددية " تجاه التصوير، إلا أن ما هو مصور في الفكرة نفسها لا يمكن أن يكون معبراً وذا معنى إذا لم يشكل مع الموسيقى مجموعة عضوية. إن الموسيقى بالنسبة لي ليست ضرورية ولا بأي شكل من الأشكال من أجل توضيح أو تفسير شيء ما. إن التلحين الموسيقي يجب أن يغير كل ألوان القطعة: إذا أزلنا منها الموسيقى، فإن التصوير سيصبح حسب الفكرة ليس فقط ضعيفاً بالإنطباع، ولكن سيكون شيئاً آخر بالنوعية. إن الموسيقى لا توسع الصورة، وإنما تعمقها.

أولغا سوركوفا: هل يرضيكم دائماً استخدام الموسيقى في أفلامكم؟.

أندريه تاركوفسكي: من الاسهل أن يحكم حول هذا شخص غريب على ما أعتقد. نظرياً أعتبر، أن الفيلم لايحتاج بشكل عام إلى أي موسيقى – إلا أنني لم أخرج إلى الآن مثل هذا الفيلم. وبالتالي فإن الموسيقى في أفلامي هي عنصر ذي حقوق كاملة في الذكريات، هام وغالي. في جميع الأحوال لدي رغبة عميقة بأن لا تصبح الموسيقى غالباً تفسيراً مسطحاً للتصوير. إنني لا أريد أن يتم استيعابها كإحدى النزعات العاطفية، التي تظهر بشكل مرافق للمواد المصورة، كي تجبر المشاهد على رؤية التصوير في النبرة المهمة والضرورية بالنسبة لي. الموسيقى – هي جزء طبيعي من العالم الذي يصطخب، هي جزء من الحياة البشرية، بالرغم من أنه من الممكن تماماً أن لا يبقى مكانٌ للموسيقى أبداً، ففي الفيلم الناطق المقرر نظريا وبصورة منطقية – سيكون إبعادها أكثر إمتاعاً لتفهم الضوضاء من قبل السينما. ربما سيتم رفض الموسيقى بشكل ملائم من أجل إجبار العالم كي يدوي بشكل حقيقي في السينما، أليس العالم من حيث المحتوى محولاً من قبل السينما، ومن قبل الموسيقى – هذا مجال جدالي بين بعضهما البعض. ويستثني أحياناً أحدهما الآخر. إن العالم المنظم في الواقع والذي يضج في الفيلم، هو موسيقي من حيث محتواه – تلك هي الموسيقى السينمائية الحقيقية. وبالتالي تبدو لي المسألة مبدئية، بمعنى إرتباطها بوعي خصوصية السينما.

اولغا سوركوفا: كيف تنتمون الآن إلى الموسيقى المكتوبة بشكل خاص لفيلم "اندريه روبليف " من قبل فياتشيسلاف أوفتشينيكوف؟.

أندريه تاركوفسكي: النهاية تبدو منعزلة وثقيلة. " تجر إليها اللحاف " – كما يتكلم ممثلو " غولغوف " إخفاق. أما في الباقي فالموسيقى كما تبدو جيدة.

أولغا سوركوفا: لكنكم لا تنكرون الآن إمكانية الرفض المبدئي والثابت للموسيقى في السينما؟.

أندريه تاركوفسكي: يمكن أن يتحقق ذلك في وقت ما، عندما يكون قياس كل بناء الفيلم ممكناً. لكنني أكرر أن هذا بالنسبة لي ليس مبدئياً. ولكن إذا حاولت الآن أن أتصور " أندريه روبليف " دون موسيقى، فإن ذلك سيعنى أن أتصور نتيجة أخرى تماماً. فبدون موسيقى لم يكن الفيلم لينجح أبداً، لأنه وُضع مع الأخذ بعين

الإعتبار القطع الموسيقية. وإذا لم يفقد شيئاً دون تسجيل موسيقي، فإنه يجب علينا أن نعترف بغياب الكلية في الفيلم بأي حال من الأحوال.

أولغا سوركوفا: لقد فكرت في أنكم إذ استخدمتم موسيقى معاصرة في " أندريه روبليف " وأنتم تتكلمون عن الماضي. فقد قمتم بربطه بأيامنا الحالية. وإذ تكلمتم عن المستقبل والحاضر في " سولياريس " وفي " المرآة "، فقد استخدمتم الموسيقى الكلاسيكية لمتابعة جذورها البعيدة؟.

أندريه تاركوفسكي: كلا. لقد فكرت ببساطة، كم من الموسيقى العظيمة والرائعة قد خلقتها البشرية – فلماذا دعوة الملحنين؟!. يوجد باخ وموتسارت وغيرهما – عباقرة قلما يولد مثلهم، وكم يمكن الإستلهام منهم. ولكن دون شك توجد أهمية للفئة المثقفة.

إن الارتباط بالماضي هو تقاليد وجذور.

أولغا سوركوفا: أنتم تتكلمون عن باخ وموتسارت... وتستخدمون في أفلامكم بيرغوليزي وبيرسيلا... ولكن لم تدخلوا أبداً في أفلامكم موسيقى أكثر قدماً ولو من القرن التاسع عشر... هل هذا صدفة أم أحد المواقف المبدئية. لماذا تكون هرمونية الإحساس بالعالم، التي تخص الملحنين المذكورين هي الأقرب؟.

أندريه تاركوفسكي: سأعطيك مثالاً من المسرح. لم أكن لأستخدم في " هاملت" باخ. إنه لا يملك أية علاقة بهذه المسرحية، حيث أن المبدأ الموسيقي في أساس فكرتها الرئيسية، يعود إلى ما قبل باخ. ولم أستخدم باخ أيضاً لأن تاريخ أمير الدانمارك قد تطور في زمن أبكر فقط، وإنما لأن الموسيقى الباكرة هي أكثر تعبيراً عن المبادىء العقائدية لذلك الزمن، وتحمل في طياتها فهماً محدداً للأشياء خاصاً بذلك العصر. إن إدوارد أرتيمييف قد كتب موسيقى جيده باعتقادي.

أولغا سوركوفا: أردتم أن تنقلوا إلى الموسيقى في " هاملت " دنيوية الإحساس بالعالم بملموسية أكثر ومباشرة، هل هذا صحيح؟.

أندريه تاركوفسكي: ربما، بالرغم من أن موضوع " هاملت " هو أكثر النماذج مباشرة، إلا أنه يوضح الغموض الروحي للإنسان. يمكن أن تكون تراجيديا " هاملت" كامنة في أن المسائل الروحية غير المحلولة تظهر عنده، عندما يبدو له جميع الناس الذين يحيطون به بسطاء ووحيدي الجانب بقدر كاف.

أولغا سوركوفا: إذا عدنا الآن إلى "الموسيقى السينمائية" أي إلى الضوضاء، فهل يمكن أن تحدثنا بتفصيل عن تصوراتك بهذا المجال؟.

أندريه تاركوفسكي:أظن أن الكسندروف وبودوفكين وإيزنشتاين قد كتبوا حول ذلك بشكل صحيح وممتع في إعلانهم الشهير. إن قوانين تناسب العالم المرئي والمسموع على الشاشة محسوس جداً من أجل فهم السينما.

ما هو العالم الناطق بشكل طبيعي ودقيق؟. لا يمكن تخيل، أن كل خطوة أو خشخشة، وكل ما يظهر في اللقطة، يجب أن يجد انعكاسه في التسجيل. وإلا لكان ذلك يعني أن أمامكم فيلماً قد حرم بأي حال من الأحوال من الحلول الصوتية. فإذا لم يحدث اختيار الأصوات الأثر الضروري، فإن مثل هذا الفيلم، سيكون بمحتواه مشابهاً للفيلم الصامت، ومحروماً من تعبيراته الخاصة. إن الصوت المسجل بشكل تكنيكي لا يغير شيئاً من إمكانيات السينما – لا يوجد فيه للقديم وللجديد أي مضمون جمالي خاص بالسينما الصامتة. من المفيد لدى العالم الموجود بشكل واقعي نزع أصواته فقط واستيطان هذا العالم بالأصوات الغريبة غير الموجودة في التصوير الحالي وتخريبها – ويأخذ الفيلم بالضجيج بشكل سريع.

أولغا سوركوفا: ولكن هذا بيرغمان. إنه غالباً ما يستخدم الضوضاء بشكل طبيعي: خطوات رنانة في بهو خالٍ، ودقات ساعة، وحفيف ملابس...

أندريه تاركوفسكي: إن مثل ذلك النوع من " الإستخدام الطبيعي " يضخم الصوت ويقسمه... يتميز هنا صوت واحد من هذه الضوضاء، وتهبط الأصوات الأخرى التي كانت في حالة حياتية واقعية.

لنأخذ على سبيل المثال فيلم " القربان ": ضوضاء الماء في مجرى النهر، حيث يتم اكتشاف جثة منتحر على ضفته. لاشيء يسمع على امتداد كل المشهد الذي يسير على المخطط العام والمتوسط، ماعدا ضجيج الماء المصطخب – لا خطوات، لا حفيف أو خشخشة، ولا الكلمات التي يتراشقها الناس على الضفة. هذا هو بالضبط التعبير الصوتي للقطعة، وحلها الصوتي أيضاً. إن العالم بنفسه يدوي بشكل رائع، لدرجة أنه لو تعلمنا أن نصغي كما يجب، لما احتاجت السينما لأية موسيقى. إن الفنان إذ يهدم التزامن الطبيعي فإنه يقوم بالإختيار، أي يرسم نظرية علاقته تجاه ما يحدث. إن كل شيء يبدأ وينتهي بالإختيار.

يجب تنظيم الضوضاء كموسيقى... كموسيقى متنوعة للعالم الذي يصطخب. اما الآن فغالباً ما نسعى كملحنين مأجورين لتحسين الموسيقى التي لم تصبح كثيراً من أجزاء الفيلم. تعطي السينما المعاصرة بالمناسبة نماذجاً للإستخدام الرائع والحاذق للموسيقى، كما لدى بيرغمان مثلاً في فيلم " العار " حيث تظهر في ترانزيستور سيء بين النشيج والولولة مقاطع من الألحان الموسيقة رائعة... أو لدى فيلليني في " ٨,٥ " - موسيقى نينوروتي الحزينة والساخرة قليلاً والعاطفية والإستعراضية. أما نحن فقد استعملنا في " المرآة " وفي بعض المشاهد مع العازف أرتيمييف الموسيقى الألكترونية. إنني أعتقد أن إمكانية استخدامها في السينما عظيمة جداً. استعملناها كي ننقل إلى المشاهد الإحساس الجسدي الهام بالنسبة لنا. أردنا أن نجعله يشعر بشكل محسوس بحالة الحلم أو حلم اليقظة. ولنقل في ذلك المشهد عندما يخزُ صبي نفسه بإبرة، إنه يصرخ وكأن تياراً كهربائياً قد صدمه.

اننا إذ استخدمنا الموسيقى الألكترونية هنا، فقد أردنا أن نجعل من صوتها قريباً من الصدى الأرضي المحسوس، ومن خشخشة الهواء. كان عليهم أن يعبروا عن بعض اللاواقعية، وأن يعيدوا في الوقت نفسه انتاج الحالة الروحية بدقة. دوي الحياة الداخلية. إن الموسيقى الألكترونية تموت في تلك اللحظة، عندما نسمع أن هذه هي موسيقى الكترونية بالضبط. ونفهم كيف عُملت. لقد حصل أرتيمييف على الصوت المطلوب بطرق شديدة التعقيد. إن الموسيقى الألكترونية يجب أن تكون مصفاة من "كيميائية " نشوئها، وأن تترك إمكانية للوعي الحر، وأن يتم استيعابها كدوي طبيعي للعالم.

أولغا سوركوفا: كيف تعملون مع الملحنين في هذه الحالة. هل تفسر له الحالة التي تهمكم فيما يتعلق بالجزء الصوتي؟

أندريه تاركوفسكي: نحن نتكلم بالطبع عن الحالة وعن الأحاسيس أيضاً - ولكن الملحن يحصل بوسائله فيما بعد على النتائج الضرورية لنا. ويظهر بالإرتباط مع التصوير والتسجيل عند ذلك جو خاص للمشهد تماماً.

أما الموسيقى الصامته فهي مستقله إلى حد كبير كما الفن، بحيث أنها تذوب بصعوبة أكثر بكثير في الفيلم، وبصعوبة بالغة تصبح جزءاً عضوياً منه. وهكذا فإن استخدامها في المعنى الحالي - هو حل وسط. أما الموسيقى الالكترونية فإنها تملك

إمكانية الذوبان في الصوت، فهي تستطيع الإختفاء وراء الصخب، وأن تكون شيئاً غير واضح: كما لو أنها صوت الطبيعة، صوت العالم الذي يحيط بنا، والمشاعر غير الواضحة.

أولغا سوركوفا: إنها تستطيع أن تكون مشابهه للتنفس البشري...

أندريه تاركوفسكي: سأجرب في فيلمي التالي بشكل حتمي أن يكون ما يصطخب غير مفهوم بشكل كامل. هل هذا موسيقى، أم صوت أم رياح تعصف فقط. شيء ما يدوي ولكن ما هو؟.

في البحث عن الفنان

في البحث عن المشاهد

أولغا سوركوفا: كنا قد لفتنالانتباه القارىء اللطيف في مقدمة هذا الكتاب إلى التقييم المتناقض لدرجة ما، فيما يتعلق بإبداع أندريه تاركوفسكي، في وعي مختلف المشاهدين. بأي شكل يقيم الفنان تلك الفرجة من عدم الفهم، الذي يظهر احياناً بين أعماله، وردود فعل قسم من المشاهدين.

أندريه تاركوفسكي: الأمر الأول الذي لدي رغبة في الحديث عنه مرة أخرى، بمناسبة المسألة المطروحة من قبلنا - هو حول الوضع الموارب للسينما بين الفن والإنتاج. لأنه انطلاقاً من ذلك فقط بدا أنه يمكن أن نحاول تفسير الكثير من التعقيدات التي تظهر أمام السينما، والنظر إلى الدور غير المنتهي، والنتائج الخاصة المتنوعة لهذه الحالة، بما في ذلك مسألة التاثير المتبادل بين الفيلم والمشاهد.

إن كل إنتاج كما هو معروف يجب أن يكون ربعياً: من حيث توظيفه الطبيعي وإعادة إنتاجه، لا يجب عليه، أي الإنتاج، تغطية النفقات فقط، وإنما إعطاء ربح محدد. وهكذا، ومن وجهة نظر المؤشرات الإنتاجية، فإن نجاح أو عدم نجاح الفيلم، وقيمته الجمالية، يبدأ بالتحدد، وكم هذا متناقض ظاهرياً، بـ" الطلب " و"العرض"، أي بالسوق. هل من المفيد التحدث عن المعايير التقييمية المماثلة والتي تشغل حجماً كهذا، لم يعرفها أي فن من الفنون؟. ومادامت السينما ستبقى في وضعها الحالي هذا، فإن المسألة المطروحة لن تكون حول كيفية ظهور الأعمال السينمائية للدنيا، وإنما كيف تشق لنفسها الطريق نحو الجمهور الواسع. وبالتالي فإن تعريفات " الفن - عدم الفن " نفسها تبدو نسبية إلى درجة كبيرة، وغامضة ولا تملك برهانا موضوعياً (بشكل خاص، في لحظة خلق الأعمال الفنية) ، بحيث

لا تشكل أية صعوبة في إجراء عملية استبدال غير ملحوظة لمعايير التقييم الجمالية، بمعايير نفعية، تعتمد من جهة على الرغبة في الحصول على منافع بالحد الأعلى في المجال الاقتصادي، أي الربح، وتُحكم من جهة اخرى من قبل هذه المهام الإيديولوجيه البحتة أو تلك. إن هذه المعايير او تلك من وجهة نظري بعيدة بشكل متساو عن المهام الخاصة وأهداف الفن كما هو بحد ذاته.

إن أحد أكثر الخصائص التي يجري حولها النقاش صعوبةً، والموجودة بعفوية في الفن كما هو بحد ذاته، تكمن بشكل واضح في إنتقائية تأثيراته على الجمهور. لأن طابع هذا التأثير نفسه، حتى في الأنواع " المشتركة " للفن، كالمسرح، أو السينما، مرتبط بالمشاعر الفرديه لكل من يقوم بصدام مع هذا العمل الفني أو ذاك. إنه، أي الفن يصبح شاملاً لهذه الإنفعالات الودية، بمقدار ما يكون مجسداً في التجربة الشخصية لكل إنسان، وبمقدار ما يهز روحه بشكل أكبر. بيد أنه من الطبيعي تماماً أن تبقى سعة وشمولية مثل هذا النوع من التأثيرات على الجمهور، غير قادرة على أن تكون متمحورة دائماً في مركز انتباه السلم التقييمي في تحديد هذه الأعمال الفنية أو تلك.

أنا أقول أنه من المحتمل أن يكون ذلك شيئاً تجديفياً، ولكنه يشكل بالنسبة لي ورغم كل شيء طبيعه محسنة أو أرستقراطية للفن كما هو بحد ذاته. ولكن كيف يمكن أن يكون غير ذلك؟ أليس الفن في أحسن مظاهره، في ما يسمى بالإبداعات الفنية، عبارة عن إحدى العصارات الروحيه، والحالة الروحية للأمة والشعب.

ولكن ماذا يعني أنه توجد بالقرب وبشكل شرعي أشكال من الوعي الذاتي للأمة بنفسها أكثر غموضاً وأكثر تلطيفاً. يُظهر الفن في أفضل إنجازاته وأعظمها إحاطة أكبر بعصره من خلال ارتباطه بالزمن. لذلك لا يبدو دائماً مفهوماً، عندما يصبح مزرعةلبعض الناس المنتخبين لبرهة.

بيد أن هذه الطبيعة المحسن، للفن لا تعفي الفنان من المسؤولية أمام جمهوره البتة، وإذا أردتم بشكل أوسع – أمام شعبه. على العكس، يصبح الفنان الأكثر وعياً لزمنه وللعالم الذي يعيش فيه، صوت من لا يقدر على الإدراك حتى النهاية، والتعبير الأمثل عن علاقته مع الواقع.

إن الفنان – هو صوت الشعب. لذلك هو ملزم على خدمة الموهبة، وبالتالي خدمة شعبه. ألم تكن جميع المحن الروحيه لتولستوي أو لديستوفسكي مرتبطة بوعي الفنان لدوره، وتعيينه في المجتمع الانساني؟

أنا واثق ببساطة، أن أي فنان لن يعمل، لو علم بشكل أكيد، أن احداً لن يرى عمله ابداً. بالرغم من أنه يجب عليه في الوقت نفسه وخلال عمليه إبداعه أن يسدل الستار بينه وبين الناس، كي يحتاط من التصورات الملحة والباطلة والتافهة. لأن الصدق والشرف في أعلى درجاتهما إلى جانب وجود الذاتية الفنية، والوعي الأمثل للمسؤولية تجاه هذه الذاتية، يمكن أن يكون ضمانة في أن الفنان سينفذ ما يجب عليه القيام به. تبدو المحاولات المنتشرة لاتهام هذا الفنان أو ذاك بـــ " انفصاله عن الواقع "، وعزلته الذاتية الواعية عن المصالح الملحة للشعب، غبية وسخيفة لدرجة ما. أليست مثالية إذاً أن تفرض هذه النزعة نفسها، وكأن أي شخص، بما في ذلك الفنان، يمكن أن يكون حراً من المجتمع، وأن يوجد خارج الزمن والمكان، وأن لا يكون بالنتيجة القانونية ذاتاً للواقع المحيط به؟.

إن كل انسان يعبر عن زمنه، ويحمل في نفسه طبيعته المحددة دون أن يكون ذلك مرتبطاً بقبول أحد ما أو عدم قبوله، كي يأخذ بعين الإعتبار هذه القانونية.

إن الفن قبل كل شيء لا يؤثر على العقل الانساني، وإنما على انفعاله. إنه يستعين بالنفس الإنسانية، ساعياً إلى جعلها أكثر رقة. لأنه عندما تشاهد فيلماً جيداً، أو صورة جيدة، وتسمع موسيقا جيدة، فإن ما يفتنك منذ البداية ليست الفكرة بحد ذاتها وفي تعبيرها البسيط والعادي، ولا سيما أن هذه الفكره نفسها تملك في العمل الفني السامي كما كنا قد تكلمنا سابقاً مقياساً مواربا، كما أنها غير محدودة كالحياة نفسها. لذلك لا يستطيع المؤلف أن يعتمد على التجانس والتماثل الخاص به، والوعي البسيط لنتاجه. إنه يحاول أن يقدم لنا نموذجه عن العالم، ويريد أن ننظر إلى هذا العالم بعينيه، وأن نتغلغل فيه بأحاسيسه وشكوكه وأفكاره. لذلك فإنه من الضروري جداً الأخذ بعين الاعتبار، أن المشاهد في استفساراته عن الفن يظهر بشكل أكثر تنوعاً، وأكثر اتساعاً ومفاجأة مما يفترض غالباً، لهذا السبب فإن أي فهم للأشياء بما في ذلك الأكثر تعقيداً وظرافةً لدى الفنانين قادر، وحتى أستطيع القول، محكوم عليه بإيجاد صدى، وليكن غير كبير، ولكن شرعي بالنسبة لجمهوره. إن

الأحاديث غير المؤسسة حول هذا العمل الفني أو ذاك فيما إذا كان مفهوماً أو غير مفهومٍ من قبل ما يسمى الجمهور الواسع ولأي أكثرية خرافية، تحيط بالضباب ذلك التعقيد الواقعي لفهم العلاقات المتبادلة بين الفنان والجمهور، أي مع زمنه، معيقةً بذلك بروز تلك العمليات الحيوية الموضوعية، بحيث أنه تساعد على ظهور الإحساس بالعالم المعبر عنه في هذا العمل الفني أو ذاك، متدرباً بشكل مؤات على المدخل المبتذل والبرغماتي البحث إلى المواد التي تتطلب تجاه نفسها علاقات رقيقة وتفاضلية.

في الحقيقة توجد رابطة مباشرة ومعاكسة في العلاقات المتبادلة بين الفنان والجمهور. إن الفنان، إذ يبقى مخلصاً لنفسه، ومستقلاً عن آراء حيوية، يخلق ويرفع إلى درجات محددة مستوى وعي الناس. ولكن نمو الوعي الاجتماعي يراكم بدوره تلك الطاقة الاجتماعية التي تساعد فيما بعد على ولادة فنان جديد. وإذ يجرى التوجه إلى نماذج الفن العليا، فإنه من الضروري الإعتراف بأنها توجد كجزء من الطبيعة، كجزء من الحقيقة، ومستقلة عن مؤلفيها، وعن المشاهدين. إن الإرتجال الملح بالنسبة للفن هو شيء قاتل، بالرغم من أنه مؤشر ضروري للمطبوعات الدورية أو المجلات ذات المضامين المختلفة. أما " الحرب والسلم " لتولستوي أو " يوسف وأخوته " لتوماس مان، فقدتم تنفيذهما بجدارة خاصة، إنهما منعزلتان بمسافة محددة عن تلك البهرجة لنزعات زمنهما في معناه الوجودي.

إن هذه المسافة، وهذه النظره إلى الأشياء من الخارج، وبأخلاقية محددة، وعلو روحي، تعطي كلها الإمكانية للعمل الفني أن يستمر في الزمن التاريخي وفي أن يكون مستوعباً كل مرة بشكل جديد ومختلف.

لقد توجب علي مثلاً الكثير من المرات أن أشاهد " الانسان " لبيرغمان، وفي كل مرة كنت أستوعبه بشكل آخر ومختلف. إن فيلم بيرغمان هذا يملك خصائص العمل الفني بحق – ويعطى لكل شخص الامكانية أن يتناسب بود مع عالم الفنان.

وهكذا فإن الفنان من وجهة نظري لا يستطيع، أجل، ولا يملك أي حق أخلاقي في أن يهبط إلى المستوى المتوسط الموجود بشكل مجرد من أجل الإساءة لمفهوم السهولة. إن هذا يساعد على تقهقر الفن فقط، كذلك وفي الوقت نفسه الذي نعتمد فيه جميعاً ونؤمن بالتقدم، أي نؤمن بالإمكانيات الكامنة في غد الفنان من

جهة، والحاجات الروحية للجمهور من جهة ثانية، " إذا أردت أن تتمتع بالفن، عليك أن تكون انساناً مثقفاً فنياً " (ماركس)، فإنه لا يمكن أن يكون للفنان هدف خاصٌ بأن يكون مفهوماً، كذلك من السخافة وضع هدف مضاد – أي أن تكون غير مفهوم. إن الفنان – نتاج إبداعه – والمشاهد هما عبارة عن وحدة كاملة غير قابلة للتجزئة، عضوان موحدان في منظومة دموية واحدة. وإذا ظهر صدام بين أجزائها، فإن ذلك يتطلب علاقات مختصة ويقظة وانتباه شديد تجاهها. وفي جميع الأحوال يمكن القول بثقة، أن عرض شرائط تافهة ومبتذلة على شاشاتنا، سواءً كانت من إنتاجنا أم مقتبسة من صفائح غريبة منخفضة المستوى – يفسد الجمهور بشكل لا يغتفر.

تظهر الخطورة في فقدان احداهم معايير الفن، المعيار الرائع، الذي يعني بالنسبة لي السعي للتعبير عن المثال. إن الزمن يفهم من خلال البحث المستمر عن الصدق والحقيقة. ومهما تكن قاسية هذه الحقيقة، فإنها تساعد على انعاش الامه. إن وعيها (أي الامه) هو عبارة عن مؤشر للزمن الصحي، ولا يمكن أن يصبح ابداً نقيضاً للمثال الاخلاقي. وإذا كانوا يسعون لإخفاء الحقيقة، وسترها، وكتمانها، بشكل اصطناعي، واضعين اياها كذباً بشكل مناقض للمثال الأخلاقي المفهوم، مفترضين أن الحقيقة الصريحة قادرة على إنكاره (أي الفن) في عيون الأكثرية، فإن معايير تقييم الفن في هذه الحالة تتبدل في الحقيقة بالمهام الإيديولوجية البحتة. ولكن الإيديولوجيا في التعبير المباشر لا تستطيع أن تملك من وجهة نظري أي شيء جامع مع الفن. وإن الحقيقة السامية حول زمنها وحدها القادرة على أن تعبر عن المثال الحقيقي والمرغوب والأخلاقي.

لقد سعيت كي أتكلم عن هذا في فيلمي " أندريه روبليف ": بدا لي أن حقيقة الحياة القاسية والمراقبة من قبله تدخل في تناقض صارخ مع مثال إبداعه المتناسق. بيد أن الفنان لا يستطيع أن يعبر عن المثال الأخلاقي لزمنه، دون أن يلامس تقرحاته الدموية، ودون أن يستأصل هذه التقرحات في ذات نفسه. يكمن في هذا التغلب الذي يعي إلى حد كامل الحقيقة القاسية والحقيرة من أجل المأثرة الروحية السامية، هدف الفن. إن الفن يبين بشكل ديني تقريباً من حيث الجوهر الهدف الروحي السامي.

إن الفن السخيف يحمل في طياته مأساته الخاصة. يتطلب حتى إثبات سخافة زمنه من الفنان سمواً روحياً محدداً. يخدم الفنان الحقيقي دائماً الخلود. ليس بمعنى تخليد نفسه بالطبع، وإنما تخليداً للعالم والإنسان في هذا الكون.

إن الفنان الذي لا يحاول البحث عن الحق المطلق، والذي يحتقر الأهداف العامة والعالمية من أجل الخاصة - ليس إلا فناناً وقتياً.. حتى بالنسبة لفنان عميق وموهوب مثل بيكاسو، الذي أعاقه السعي للتلاؤم مع الزمن بالمعنى الحرفي للكلمة. لقد سعى للتعبير عن بنيته المادية، مضعفاً جوهرها الروحي، أو ريريخ الذي أوضح الكثير عن الروحية، ولكنه بقي في الواقع تزيينياً دائماً وبشكل استثنائي. مثله مثل نيستيروف سلف المعاصر إيليا غلازونوف لم يحمل في داخله من وجهة نظري الحب الحقيقي السامي وهو يكتشف في لوحاته بديلها الواضح فقط.

يظهر دور شخصية الفنان وحريته في العالم المعاصر بالمفهوم الإرادوي لهذه الكلمة - حرية الارادة، حرية ما يسمى الروح الخلاقة - بشكل غير عادي وبوضوح في إبداع سلفادور دالي. لقد كان دائماً مضللاً عظيماً للحقيقة، عندما حاول إنشاء عالمه الخاص، كما لم يستطع إنشائه الخالق. إنه إذ لا يؤمن بالحقيقة فهو قريب من المذهب الوضعي - إنه حامل لعلم نفسٍ اجرامي بالمعنى الروحي، وغير مرتبطٍ بالتقاليد، ويحتقر الجذور، ويتخطى القوانين الموجودة. إنه أحد دلائل فن القرن العشرين.

وإذا كان كلٍ من أونشيللو ومازاتشو وجوتو قد سعوا للعمل هكذا، من أجل كما يقال أن " لاتبرز الآذان "، فإن دالي أراد أن ينشيء، وأنشأ عالمه الخاص والموازي، الذي يعبر عن نفيه للوجود فقط. إنه خيالي يسعى كي يعبر عن فكرته الخاصه. لا توجد بالنسبة له مسألة أهم من الحقيقة - يبدو له أنه يعرف شيئاً ما آخر، ولكن من أجل التعقيد الفني يحاول إخفاء الخواء الروحي.

فيما يتعلق بعلاقاتي المتبادلة مع الجمهور بالمعنى العملي البحت، فماذا يمكن القول هنا؟. عندما أنهي الفيلم، وهو كما يتكلمون " مقبول من الجمهور " فإنني أمتنع عن الإعتراف بالتفكير فيه. وماذا بعد؟. يبدو الفيلم وكأنه انفصل عني وبدأ حياته المستقلة.

من المعلوم مسبقاً بالنسبة لي أنه لا يجب الإعتماد على الوعي المتماثل من قبل مشاهدي الفيلم. إن الحديث لا يجري هنا قطعاً حول أن اللوحة يمكن أن تعجب البعض، وتثير لدى البعض الآخر الإستياء، ولكن حول أن كل مشاهد يمكن أن يفسر كما يريد - وفي جميع الأحوال آمل أن تعطي أفلامي تلك الإمكانية.

من الواضح لي كم هو بلا معنىً، وغير مثمرٍ، الإستدلال بـــ " النجاح " الذي يعنى العدد الحسابي الملموس لحضور المشاهدين. يبدو لي أنه بالنسبة لكل من يراقب ولو بدرجة ما، وبواقعية الحالة الحياتية باهتمام خاص دون تحليلها، يجب عليه أن يعترف أنه لا يوجد شيء لا يتم استيعابه بشكل مماثل وبمدلول واحد. إن معنى الصورة الفنية يكمن في أنه مفاجيء – وقد سجلت فيه الذاتيه الانسانية، وبطريقته الوحيدة لإدراك العالم ومشاكله. إنني لا أبدي هنا أية عاطفة أو نفور، وأظهر نفسي نصيراً لهذا التيارات وهذه الاتجاهات الفنية أو تلك. انني أتكلم عن تلك القوانين العامة والمسلم بها، والتي لا يقدر احد أن يغيرها وأن يخالفها حسب إرادته. وكما تطور الفن سابقاً، فإنه سيتطور لاحقاً ايضاً، أما المدافعين عن المبادىء الإبداعية الآن، فيستطيعون بشكل دائم ومستمر أن يكونوا مخالفين ومحتقرين مغلوبين من فنانهم فقط.

وهكذا فإن النجاح المستقبلي للوحة لا يشغلني بمعنىً ما. لأن العمل قد تم تنفيذه. كما أنني لا أؤمن في نفس الوقت بالسينمائيين الذي يتكلمون أنهم لا يهتمون بشكل عام وبشكل مبدئي بآراء المشاهدين.إن كل مخرج – وأستطيع التأكيد على ذلك – يفكر ويأمل ويؤمن أن تبدو لوحته أكثر ضرورية بالضبط للمشاهد، وتلامس أكثر أوتار روحه المكنونة. لا يوجد هنا تناقض: أنا لاأصنع شيئاً بشكل خاص في الواقع، من أجل النجاح اللاحق للوحة لدى المشاهد، وبنفس الوقت، آمل في أن تكون مقبوله ومحبوبه من قبلهم. يتراءى لي في توحد هذا التأكيد جوهر مسألة علاقة الفنان والمشاهد. العلاقة المنفذة بدراماتيكيه عميقه.

إننا إذ نفهم جميعاً أن المخرج لا يستطيع أن يكون على وتيرة واحدة، وأن للفنان الحق في ذلك. وإذ نفهم جيداً لماذا لا يستطيع المخرج أن يكون على وتيرة واحدة، وأن له دالة على جمهوره من المشاهدين قل أم كبر. فإنه يبدو لي أن كل ذلك ليس إلا شروط طبيعية لوجود الذاتية الفنية نفسها، وتطور التقاليد الثقافية في المجتمع. إن كل واحد منا يرغب في أن يكون قريباً وضروريا قدر المستطاع من عدد كبير من الناس – بيد أن أي فنان لا يستطيع أن يعتبر نجاحه ضعيفاً، ومبادىء عمله التي تضمن هذا النجاح منفصلةبدرجه مثلى. إن الحديث يجري هناك حسب ما تريد عن التسلية وعن فرجة وجمهور، ولكنه لا يتناول في سياقه الفن أبداً، الذي بالرغم من كل شيء يخضع دائماً لقوانينه الداخلية، شئنا ذلك أم أبينا.

إن العملية الإبداعية تتحقق عند كل فنان بشكل مختلف، ولكن الجميع كما يبدو لي متساوون سراً أو علانية إذ يعبرون عن ذلك، ويأملون، ويعتمدون على التفاهم المتبادل والصلة مع الجمهور، معانون بشكل مرضي من كل فشل. ولكن من المعلوم أن سيزان المعترف به والممجد من قبل الزملاء، كان سيء الحظ بشكل عميق، بحيث أن جاره لم يفهمه - بيد أنه لم يستطع أن يغير شيئاً في أسلوب رسالته، مهما أراد ذلك. وبطبيعة الحال لو لم يكن ذلك لما كان سيزان.

لنحاول أن نطلب من الفنان موضوع عمله المستقبلي، ويبدو لي ذلك ممكناً، ولكن أن تملي عليه عندئذ طريقة الأداء، فإن ذلك يبدو لي سخيفاً بشكل كبير. لأنه توجد أسباب موضوعية لايستطيع الفنان نتيجتها أن يخطو على طريق التبعية للجمهور: إنه يستبدل في هذه الحالة بلحظة، مسائله الخاصة الغريبة بالنسبة له تماماً. إن أكثر المهام تعقيداً ومشقةً والتي تضني الفنان بالضبط تكمن إذا أمكن القول في المستوى الأخلاقي - حيث يطلب من الفنان تقصي الصدق والشرف أمام نفسه، أي أمام تلك المسائل الضروريه بشكل حياتي له حسب وجهة نظره، والتي يسعى أن يعبر عنها في إبداعه، وبالتالي أن يكون شريفاً كذلك أمام المشاهد.

لا يملك المخرج لذلك الحق في أن يسعى كي يعجب أحداً أياً كان، إنه لا يملك الحق في أن يراقب نفسه خلال العمل بشكل خاص من وجهة النظر هذه. لقد أصبحت علاقاته المتبادلة بشكل مبدئي الآن، سواء مع فكرته أم مع طريقة تحقيقها، العقاب الحتمي له. بالرغم من أن الحالة ممكنة، والتي لا يجد المخرجون القلقون من المهام لدى ذلك صدىً واسعاً ومهماً في الصالة. وبالتالي فإن السعي للتأثير على نجاح لوحته كما برمج يعد أبعد من إمكانية الفنان. إنه ضعيف دائماً هنا.

ليس صدفه أن الكسندر سيرغييفيتش بوشكين الشاعر الشعبي كتب بحق

انت أيها القيصر، عش وحيداً، عش طريقك بحرية
إذهب إلى حيث يجذبك عقلك الحر.
مطوراً ثمرات الفكر المحبوب
دون أن تطلب ثمناً للبطولة النبيلة
إنهم في نفسك، وأنت الحكم الأعلى لنفسك
إنك تستطيع أن تقيم الجميع بصراحة، وأن تقيم عملك ايضاً
هل أنت راض عنهم أيها الفنان الصارم.

عندما أقول انني لا أستطيع التأثير على علاقات المشاهدين بي، فإنني أحاول بذلك ان احدد مهمتي كمحترف. انها تكمن كما يبدو في أن أقوم بعملي بأكثر ما يمكن من العطاء والقوة، وأن أعمل في الحد الاقصى من امكانيتي. هذا هو كل شيء.

ماذا تعني المطالبة برضى المشاهد الحتمي عند ذاك، أو " اعطاءه مثلا كي يقتدي به "؟. من هو هذا المشاهد؟. هل هو جمهور مغفل؟.

من الضروري ولإدراك الفن إمتلاك روح شفافه ورقيقة ودمثة وقادرة على الإحساس بالمشاعر الجمالية مباشرة. يبدو لي أن هذه القدره تمنح للإنسان منذ الولادة، وتظل معه ما دام يعيش حياته بشكل شريف ونبيل، وعلى أكمل وجه.

ولكن توجد مثل تلك الرسائل... وعلى سبيل المثال، يشتكي الرفيق غورين من بتروزافودسك من تطويل فيلم " سولياريس ": " انتم بهذا (الفيلم على ما يبدو؟ – يأندريه تاركوفسكي) لم تبينوا شيئاً، انتزعتم الزمن من المشاهد فقط، وأظهرتم خلال ٧–٨ دقائق أو حتى أكثر سراديب تحت الأرض، ومن هنا، هل كان يجب صنع فيلم من حلقتين ". تحمل رسالة اخرى من قبل الرفيقة إيفانوفا من نوفوتشيركاسك أيضا موقفاً أكثر هجومية وعدوانية: في فيلمكم " سولياريس " يلفظ أحد الشخصيات الفعالة شيئاً ما عن الضمير الانساني بالمعنى الواسع. ولكن كيف تسير الامور مع ضمير مخرج الفيلم المشار إليه، وكذلك مع جميع من شارك في إنشائه؟. ثم تقترح بعد ذلك أن " أعاقب " بشكل من الاشكال، ولكن بشكل جدي، وإرسال أولئك الذين هم مدعوون على ما يبدو لتنفيذ الحكم علي للإحتكام على رأي " اغلبية المشاهدين، على رأي الشعب ".

لا أستطيع أن أجيب بشيء على لومها. لا تظهر للأسف هنا حتى مادة للحديث بين الفنان والمشاهد. لقد استطاعت البراهين الممكنة أن تكون بسيطة إلى أبعد حد: " هو نفسه أحمق ". لكن ها هي الإستعانة برأي الشعب.. يمكن أن تكون اللوحة ايضاً غير منتهية من قبل هذا المخرج أو ذاك، ولكن من المعروف مسبقاً أنه عند ذلك " يقوم بصنع لوحةشيقة، ولكنها يالاأسف ليست للمشاهد "... إن هذه العبارات تمثل للبعض كلمات مجاملة بحق المؤلف، وتجسد بالنسبة للبعض الآخر "معنى قانوني للإحترام " تجاه المخرج، ولكنها في الواقع – بمثابة رغبة بأن يضع

المخرج في مكانه: لا تنسوا أنكم في جميع الأحوال على طريقنا الرئيسي، وأنكم متطفلون، وتقومون بصنع اللوحة على حساب الدولة من أجل أنفسكم، ومن أجل سعادتكم، غير مفكرين بالشعب ".

ماذا تعني هذه الصيغة " الشعب لا يفهم "؟. من يستطيع أن يخرج نفسه من قوس الأغلبية الشعبية، وأن يشهد وكأنه من الخارج على أن هذا الشعب قادر على الفهم، أو غير قادر على الفهم؟. أنا أعتبر نفسي جزءاً من الشعب، وأعيش في بلد واحد مع مواطني، وأراقب نفس تلك العمليات التي يراقبونها،وأفكر بنفس تلك المواضيع التي يفكرون بها – لذلك أنا واثق من أنني أعبر عن أفكار شعبي. وماذا بعد ذلك؟. انا قطرته، وذرته. إن أي فنان، كجزء من الشعب يعبر عن الأفكار الشعبية. عندما تقوم بصنع لوحة فإن الشك لا يساورك بأن ذلك يمتع أولئك القلقين عليك والمهتمين بك كالآخرين. وكذلك عندما تتهمك في حوار هنا وهناك مع جليسك فإنك ستفترض بشكل حتمي، أنك تسعى إما لتناقش معه مسائل تهم كلا الطرفين، أو لتثير اهتمامه بتلك الأشياء التي تشكل مادة تفكيرك وقلقك. لذلك من الطبيعي جداً إفتراض وجود مثل هذا الصدى لدى المشاهد، ولكن لا يجب أبداً أن تتملقه، وأن تظهر أمامه متزلفاً.

يجب احترام المشاهد بعمق – عندئذ ستبني الصلة معه على أساسٍ من الثقة العميقة والحقيقية.غير أنه من أجل أن تتحدث مع الانسان، من الضروري أن تملك كحد أدنى لغة مفهومة من قبل هذا أو ذاك. عند ذلك لن يكون إعجاب المشاهد بلوحتك أو عدمه مهما جداً، بمقدار حصولك وبشكل ملموس على إمكانية التحدث عنها مع المشاهد على مستوى تلك القضايا التي لامستها. وكما قال غوته " إذا كنت تريد الحصول على نصيحة ذكية، فاسأل بشكل ذكي. يمكن أن يكون حوار الفنان مع المشاهد مثمراً بالفعل بشرط واحد فقط وهو إدراك المشاهد لتلك المهام الموضوعة من قبل الفنان في عمله.

بماذا يمكننا التحدث أيضاً؟. إن تطور ذلك الادب يمتد حوالي ألفي عام...وقد برهنت السينما منذ فترة طويله وتبرهن حتى الآن على قدرتها على النهوض لتصبح على مستوى قضايا عصرها، كما وقفت وبشكل متساوٍ الفنون الأخرى المحترمة تجاهها (أي تجاه تلك القضايا). من المشكوك فيه حتى الآن أن يوجد في السينما

مؤلفون جديرون بأن يكونوا على مستوى تلك الأسماء كبوشكين وديستوفسكي وتوماس مان، ربما. بيد أنني لا أفكر هكذا. ولكن حتى أجد لنفسي تفسيراً ملموساً للمسألة السابقة والذي يتلخص في أن السينما لا تزال تبحث عن خصوصية لغتها، مقتربة في بعض الأحيان من فهمها. ولكنه، وبالعودة إلى بداية حديثنا في هذا الموضوع، يجب علي أن أعترف أن حركة السينمائيين على هذا الطريق تتعرض منذ البداية لإعاقة شديدة من قبل الوضع الموارب للسينما بين الفن والإنتاج. إن مسألة خصوصية اللغة السينمائية غير محلولة حتى الآن، وهي ليست بسيطة. إن النقاشات المجموعة في هذا الكتاب هي محاولة أيضاً ولو كي تفسر شيئاً ما في هذا المجال. وفي جميع الأحوال فقد آن الأوان منذ زمن طويل للتفكير بشكل جدي حول جدارة فن السينما. لا نعرف حتى الآن بشكل قوي " المادة " التي تتشكل منها صورة الفيلم المقبل، كما يعرف المصور أن مادته – هي الألوان، وكما يعرف الكاتب أن وسائل تأثيره على حالة الجمهور هي الكلمة. يجب من أجل قبول هذا الأسلوب السينمائي أو ذاك، فهم جوهره، أو الشعور به، وإدراك منطق هذه اللغة (من الهام لدى ذلك أن نأخذ بعين الإعتبار أن يكون المشاهد خاضعاً لتأثير أنباء طبيعية ودقيقة وحساسة تجاه طريقة إبداع فنان محدد، حيث الإحساس بالعالم مماثل تقريباً وحتى مطابق لإحساسه الخاص). إن السينما ككل لاتبحث عن خصوصيتها، ولكن لا يزال كل فنان سينمائي داخل حركتنا العامة يبحث عن صوته الذاتي – كما يستخدم جميع المصورين نفس الألوان، في حين تخلق اللوحة تنوعاً عظيماً. وهكذا لكي يصبح " الفن الأكثر جمالية " في جميع الاحوال فناً حقيقياً، من الضروري إضافة الكثير من الجهود سواءاً من قبل الفنان أو المشاهد.

لقد ركزت بشكل خاص على الصعوبات الموضوعية التي تنهض على حد سواء أمام المشاهدين أو أمام السينمائي. إن هذا لا يعني أبداً أن عدم قبول معظم المشاهدين لهذا الفنان أوذاك حتمي وقدري – كلا بالطبع. إن الحديث يجري فقط حول أن إنتقائية تأثير الصورة الفنية على الصالة – هي شيء عضوي خاص بالفن كما هو بحد ذاته. تكتسب هذه المسألة في السينما حدة خاصة بسبب التكلفة المرتفعة لعملية إنتاج الأفلام. بالرغم من أنه ليس كل فيلم يستحق الإهتمام الثاقب للرأي العام يلقى النجاح اللائق، وهذه الحالة تجذب وراءها الكثير من التعقيدات بالنسبة للفنان،

فلايجب الندم حتماً، والإسراع لاصلاح العمل. إنه موقف ديمقراطي كاذب وذليل لا تفرضه الطبيعة الموضوعية للسينما مطلقاً، وإنما تبعيتها الحالية للسوق. يملك المشاهد اليوم الحق في أن يختار لنفسه مخرجين، ولكن المخرج القريب محروم تماماً من إمكانية التصريح بأنه غير مهتم بذلك القسم من الجمهور السينمائي الذي يفتش في السينما فقط عن التسلية بهدف صرف النظر عن الألم والعوز والهم.

يمكن القول بالمناسبة أن المشاهد ليس مذنباً دائماً في ذوقه الخاص وغير الذكي – لأن الحياة لا تقدم لنا امكانيات متساوية من أجل تحسين معاييرنا الجمالية. لا يجب التظاهر فقط بإفهام المشاهدين جميعاً دون استثناء، أن كل واحد منهم هو "حكم اعلى " للفنان – إن هذا ليس حقيقة. ليس كل مشاهد قادراً اليوم على حوار فني ذي قيمة كاملة... يجب الإهتمام بشكل أفضل بإنشاء مناخ ثقافي محدد، ومستوى محدد من المنتوج الفني، وليس حشو الجمهور بالبدائل المعروفة مسبقاً، وبالتقليدات، استمراراً بإفساده. بيد أن حل المسائل المشابهة ليست على عاتق الفنان وحده – إنه غير مدعو لحلها، ولا يستطيع حلها ايضاً. لا يرسم الفنانون للأسف السياسة الثقافية. إن كل واحدٍ منا يستطيع أن يجيب فقط عن مستوى انتاجه الخاص. إن الفنان يبين افكاره بشرف – ويجذب الشرف والصدق نحوه الجلساء فقط – بشرط أن يكون عنده ما يقال وأن ما يقال هو عميق وهام بالطبع.

يجب الإعتراف أنه بعد إنجاز العمل على " المرآة " ظهرت لدي فكرة أن أترك تماماً تلك المهنة الكريمة كما بدا لي، والتي أعطيتها سنوات طويلة من الكدح الصلب. بيد أنه بعد إطلاق الفيلم إلى العرض، كنت مضطراً أن أعيد النظر بقراري هذا. وكان السبب في ذلك رسائل القراء العميقة التي لا مستني. لقد أصبح واضحاً بالنسبة لي أنني ببساطة لا أملك الحق في فعل ذلك، إذا كان هناك مثل هؤلاء المشاهدين القادرين على الصراحة والصدق، كما بدا لي، والمحتاجين بشكل حقيقي إلى لوحاتي وينتظرونها، فإنني ملزم أن أتابع عملي لأجلهم مهما حصل. إن البعض من مراسلي يعطون في رسائلهم ذلك التحليل الشامل والتفصيلي لعملنا المكتوب على عشرات الصفحات، بتلك الشروط والإستنتاجات العميقه والمفاجئه لنا، بحيث يمكن أن يحسدهم عليها أي ناقد محترف.

يعني ذلك أنه يوجد المشاهدون الضروريون كما أعتقد والمثمرون، كي يخوضوا حواراً، ومعي بشكل خاص. إنهم ينتظرون فيلمي التالي، معلقين عليه

آمالاً محددة. وأنا آمل بفهمهم، ولحسن الحظ أجده كما يتضح لي. لماذا أضر نفسي وهؤلاء المشاهدين الذين تحدثنا معهم بلغة واحدة، لأجل أن أحصل على تعاطف مجموعة أخرى غريبة وبعيدة عني؟. لديهم منظومة آرائهم وأحاسيسهم – لديهم " آلهتهم وأوثانهم ". ونحن لا نمتلك أية علاقة بيننا وبينهم.

إن الفنان يستطيع ويجب أن يقترح على المشاهد شرفه وصدقه في نزال فردي مع المادة. ويقيم المشاهد من وجهة نظري هذا الفنان أوغيره، من حيث هل هو جدير باهتمام الفكر والقلق والمراقبة. ولكن هذا الامر لا يشطب مسألة عمق وأهمية حكم الإبداع نفسه – المشاهد – وقدرته على الإستيعاب بشكل حاد وشفاف.

إذا اقتبسنا بلا قيد ولا شرط،وبلا نقد معايير المشاهدين كحقيقة في الدرجة الأخيرة مثل التملق والمداهنة أمام آراء الأكثرية، فإن هذا لا يشهد مطلقاً على الإحترام الحقيقي لهذه الأكثرية نفسها. إننا ببساطة نبتعد عن مسألة تربية المشاهد، مستبدلينها بمسألة " تربية المربي " أي الفنان. إن المشاهد يتابع مكونه في وعي الرضى بعصمته عن الخطأ وعدله – عدله المشكوك فيه في أحيان كثيرة. إننا إذ لا نربي في المشاهد القدرة على العلاقات الإنتقادية تجاه الآراء الخاصة، فإننا وبالتالي نظهر في نهاية المطاف تجاهه لا مبالاة كاملة.

حول مسؤولية الفنان - علم الأخلاق، والأخلاقيات

أندريه تاركوفسكي : يتجسد في مقارنة السينما مع الأدب ، وبالأصح معارضتهما، ذلك الفرق الدراماتيكي بين هذين النوعين من الفن، هذا الفرق الذي يتميز بالتبعية الكاذبة لبعضهما البعض. إن المؤشر أو الدليل الوحيد الذي ولد هذين النوعين المستقلين تماماً على ما أعتقد – هو الحرية الرائعة في استعمال المادة.

كنا قد تكلمنا عن الشروط المتبادلة بين تجربة المؤلف والمشاهد والصورة السينمائية، كذلك يملك النثر أيضاً الصفات الخاصة لأي فن في الإعتماد على التجربة الانفعالية للقارىء. لم تكن هناك صياغة تفصيلية من قبل الكتاب على هذه الصفحة أو تلك من صفحات الكتاب، والتي يجد القارىء فيها أثناء القراءة ما يطابق تجربته ومخزون طباعه بالضبط، وواضعاً فيها شغفه وذوقه. إن أكثر أجزاء النثر المدققة بشكل طبيعي تخرج من رصد الكاتب، وتدرك من القارىء بشكل ذاتي.

السينما هي الفن الوحيد الذي يستطيع فيه المؤلف أن يشعر بنفسه مبدعاً غير مقيدٍ بالواقع، وبالعالم الحقيقي بالمعنى الحرفي للكلمة. يتم تحقيق النزعة نحو التأكيد علىٰ الذات، الموجودة لدى الانسان في السينما بشكل مباشر وأكثر كمالاً. إن الفيلم هو واقع محسوس. هكذا يفهم من قبل المشاهد بالضبط. وبالإرتباط مع ذلك تبدو لي العلاقة تجاه الفيلم باعتباره منظومة إشارات، كما يفعل البنيويون، غير صحيحة بشكل عميق، وخاطئة ببساطة – إنني أعني مثلاً لوتمان عندنا أو بازوليني في نظرية السينما الغربية. فما هي القضية هنا؟. وبماذا يتراءى لي خطأهم الجذري؟.

إن الحديث يجري حول طريقة العلاقة المتبادلة مع الواقع، والتي تتأسس عليها واقعية كل فن من الفنون. وهكذا فإن السينما والموسيقى ينتميان إلى الفنون المباشرة، آخذين بعين الاعتبار هنا، تلك الحقيقة الرئيسية الموحدة لهما، والتي تفرقهما ولنقل عن الأدب، بحيث أنهما يستعملان أشياء خارج إطار اللغة (خارج

إطار الهيروغليف)، أي أنهما يستعملان مبادىء وصفية لبناء الصورة - ولكن غير مقيدة بشروط محسوسة. إن السينما حينئذ مثل الأدب باعتباره فن الكلمة الذي يصف الأحداث والعالم الداخليأو الخارجي الذي يريد الكاتب أن يسجله، تستعمل مواد الطبيعة الحالية نفسها، بأجزاء مباشرةمن الزمن. إن الأدب إذ يعبر من خلال الكلمة عن المفهوم، الهيروغليف، فإنه يعيد خلق العالم،حيث تظهر في البداية صورة هذا العالم في وعي الكاتب، وبعد ذلك يجسد وصفه على الورق بمساعدة الكلمة. أما الشريط السينمائي فإنه يسجل ميزات العالم دون أن يكون مقيداً بأية شروط، ويبني منها بعد ذلك وبشكل مباشر الصورة بالكامل.

وهكذا فإن الإخراج في السينما – هو بالمعنى الحرفي للكلمة القدرة على " فصل النور عن الظلام، والجامد عن السائل ". حيث يظهر وهم الإحساس الذاتي للمبدع. ومن هنا نشأت الإغراءات الضخمة البعيدة المدى، المؤسسة لحرفة الإخراج. إنني أتكلم بهذا المعنى عن المسؤولية " الجنائية " الخاصة تقريباً، التي يتحملها الفنان في السينما. إن تجربته بأكثر صورها وضوحاً ومباشرةً تصبح تجربة المشاهد، اما شعور المشاهد فيبدو قريباً من شعور الشاهد إذا لم نقل المؤلف.

هناك ايضا من يستعمل الواقع – على اثر موسيقى السينما. لذلك يبدو لي غريباً عندما ينظر لوتمان او بازوليني إلى اللقطة كإحدى الإشارات لشيء آخر، وكحصيلتها المعنوية. إن الجزء الموسيقي... غير متحيز وغير ايديولوجي. وهكذا ايضا في السينما – فاللقطة بحد ذاتها لا فكرية دائماً، إنها جزء من الواقع – ويحمل الفيلم في كماله فقط، وبشكل محدد، واقعاً مؤدلجاً. أما الكلمة نفسها – فهي فكرة، ومفهوم، ومستوى محدد للتجريد. إن الكلمة لاتستطيع أن تكون حرفاً فارغاً.

هناك وصف لمستشفى في " اقاصيص عن سيباستوبل ". ولكنه مهما كان وصفاً تفصيلياً وواقعياً، القارىء يعالج ويكيف هذه الفظائع، وهذا الوصف الطبيعي من وجهة نظره الخاصة، هو الذي يتطابق مع تجربته ورؤيته. إن الطبيعة الملموسة للكلمة تسمح للقارىء أن يكيف ما قرأه، مطبقاً إياه تجاه قوانين تصوراته الشخصية. إن الكتاب الذي تمت قراءته من قبل آلاف الناس – هو ألف كتاب مختلف. حيث يرى القارىء الذي يملك مخيلة جامحة، خلف الوصف الموجز بجلاء اكثر مما يفترض الكاتب بشكل وجداني. إن القارىء المكيف والمقموع بالأطر

الاخلاقية والمحدودية، يعي أكثر التفاصيل قسوة وطبيعية مع بطاقة مرور من خلال مصفاة جمالية خاصة. يجري تدقيق متنوع على الوعي الذاتي، شبيه بالتكيف الجمالي. إن هذا التدقيق يساعد بشكل مبدئي على إدارة الوعي، ويعتبر حصان طروادة فريد من نوعه. والذي يقتحم الكاتب من داخله روح قارئه. يكمن في ذلك الميزة الهامة تماماً، والمعنى الخاص لحصانة الادب، وفيها برهان على ابداع القارىء.

من أين حرية الإختيار هذه لدى المشاهد في السينما؟ إنهم لا يوصّفون كل لقطة مأخوذة على انفراد، وكل مشهد أوحادث، وإنما يسجلون بالمعنى الحرفي للكلمة الفعل، والمنظر، والوجوه والشخصيات. تختفي هنا خطورة أن يكون كل ذلك غير مقبولٍ من قبل المشاهد. لأنه يحدث قسر متنوع للقواعد الجمالية في السينما، ورسم إشارة جلية للتخصصية التي تتمرد عليها التجربة الشخصية للمشاهد.

توجد مسافة في التصوير مثلاً بين اللوحة والمشاهد، مسافة تم الإعداد لها مسبقاً بهدف خلق شعور بالإحترام العميق تجاه ماصور، وإحساس بصورة الواقع سواء كانت مفهومة أمامكم أم غير مفهومة، ولحظات اختطاف وتثبيت الموضوع، والصورة والمنظر – أي انه لا يخطر ببال أحد أن الحياة تتشابه مع اللوحة. يمكن التكلم بالطبع عن أن ما صور على اللوحة " يشبه، الحياة أو " لا يشبه "، وأن تقبل شيئاً ما، وأن تتمرد على شيء آخر، ولكن في السينما بالضبط، وفيها فقط لا يغادر المشاهد الشعور " الحقيقي " بالحياة، والذي يتطور لديه امام العيون. ولذلك يحكم على الفيلم حسب قوانين هذه الحياة نفسها، مبدلاً هذه القوانين بشكل غير ملحوظ، والمعاد إنتاجها من قبل المؤلف في الفيلم، بقوانينه الخاصة التي تنبثق من عمليات الحياة الخاصة، ومن وجوده تقريباً، وفي كلا الأحوال بقوانين تجربته الملموسه. وهنا يكمن التناقض الظاهري لوعي المشاهد.

أولغا سوركوفا: أجل، ولكن غالباً جداً ما يفضل الجمهور المشاهد أن يرى على الشاشه مواضيع غريبة لا تملك أي شيء مشترك تماماً مع الحياة.

أندريه تاركوفسكي: بالطبع، لأن المشاهد يعرف تماماً وحسب اعتقادي كل شيء بنفسه، وغالباً ما يكون متعباً لدرجة كبيرة من الحياة التي تكاد تخنقه، لذلك يرغب بأن يرى ويتعرف على تجربة غريبة: وبمقدار ما تكون هذه التجربة غريبة،

بمقدار ما تكون بعيدة عن أي تشابه مع حياته الخاصة، وبمقدار ما تكون بالنسبة له أكثر امتاعاً وجاذبية كما يتصور، وأكثر غنىً بالمعلومات.

ولكن تبدأ هنا على الأرجح مسائل اجتماعية – لماذا تبحث مجموعة معينة من الناس في الفن عن التسلية، وآخرون جلساء أذكياء. لماذا يفهم بعض الناس ما هو خارجي كشيء حقيقي فقط، وكأنه " جميل "، ولكنه من حيث المحتوى، مبتذل وعديم الذوق، ومعدوم الموهبة، وحرفي بحت، في حين أن البعض الآخر قادر على الإنفعال الجمالي والرقيق بشكل حقيقي... أين تكمن جذور الأسباب الجمالية، وأحيانا الصمم الأخلاقي لمجموعة كاملة من الناس؟. من المذنب في هذا؟ هل يمكن لهؤلاء الناس أن يساعدوا على الانضمام إلى ماهو سامٍ ورائع، إلى الحركات الروحية النبيلة الحافزةعلى الفن الحقيقي؟.

إن هذه المسائل لا تدخل في دائرة حديثنا، بالرغم أنه يجب علينا أن نثبت بمضض وجودها، أما الأفلام " التي تخدم " مثل ذلك النوع من المشاهدين، فهي لا تملك أية علاقة تجاه الفن، وذلك يعني أن أية مقولة تقييمية او غير تقيمية مقترحة للأعمال الفنية غير مقبولة بالنسبة لهم. إن أحد مهام علماء الإجتماع والنفس يكمن في أن يمعنوا التفكير في كل هذا، وأن يفهموا، لماذا تبدو المصنوعات الرخيصة في عيون الكثيرين غالباً، أفضل من تلك الأعمال التي وضع الفنان فيها أفكاره ومشاعره المكنونة.

أولغا سوركوفا: من الممتع بهذه المناسبة لدرجة كبيرة ملاحظة أنه لا يوجد أي فن من الفنون " يستحق " مثل هذه التحديدات الصارخة كالسينما: " صناعة الجديد" (!)، " مخدر " (!)، " بنج جماعي "(!) – شيء محدد يلمح تقريباً إلى الإمكانيات التصويرية للفن الجديد، او إلى الخطر المنطوي عليه. إنها ليست قليلة لوحات السوق وكتيبات الشوارع، وإذا تكلمنا بلطف فهي ذات ذوق منخفض – لكن كما يبدو لا تمارس، وليس لديها امكانيه أن تمارس ذلك التأثير الشامل والذي تمارسه السينما على المشاهد. فبماذا يرتبط كل ذلك؟. أجل يرتبط كل ذلك بقدرة السينما تلك على أن تقدم للواقع كل شيء بما في ذلك الأشياء التي لا تملك أية علاقة مع الحياة.

لقد وُضعت على سبيل المثال أحداث تاريخية كاذبة وضخمة في الفيلم الأمريكي" سبارتاك "، حيث نجد البهرجة وغياب الحقيقة، والتي تفقد أية صلة واقعية تجاه معاناة المجالدين ودمائهم تلك، التي حسب تعبير الشاعر " سالت حتى الركب "، والذين قرروا أن لا يصلوّا أكثر وبدون جدوى طلباً للرحمة بنظرات تعبه، ولكن الدفاع عن حقهم الانساني.

اصبح واضحاً بالنسبة لكم الفرق بين الأدب والفن. لقد استطاع الشاعر أن يكتب:

هاهو الغبار والدم يزحف حتى الركب
تتضرع النظرة التعبة طالبةً الشفقة سدىً.
والحاكم المغتصب المتكبر، وعضو مجلس شيوخه
يكللان بالمجد النصر والعار
والمجالد المحارب محتقر ومنسي، وممثل مستهجن
بالنسبة للنبلاء والعامة.

ودمه يجري – اللحظات الأخيرة
ويلوح للأنظار – أن الساعة قد دنت... وها هو شعاع الخيال
قد أطلق الشرر في روحه... وأمامه يضج الدوناي.
والوطن يزدهر... وطن حر بالحياة
وهويرى دائرة العائلة، التي تركت من أجل القتال.

عندما يعيد ليرمنتوف خلق الحالة التراجيديه الرهيبة بالكلام، فإن " الدم " و" الغبار " كذلك، اللذين يزحف فيهما المجالد المحبط، يستوعبان من قبلنا، وليكن بشكل دراماتيكي، ولكن بشكل مباشر، باعجاب وإلهام شاعري. إن الطبيعة الإيديولوجيه المجردة للكلمة كما قلتم، تحمل دائماً في طياتها أحد التعميمات الإرثية – إن أصعب شيء في الفن هو الأدب الذي يتوصل بمساعدة " الكلمات العامة " إلى تعبيرات فريدة للظاهرة. صحيح أن آلة التصوير التي تشعر بخصوصية السينما تسجل دائماً بشكل نظري التفرد، لأن أي شيءٍ في الطبيعة لا يقف في مكانه ولا يتكرر. إن جهود المخرج السينمائي موجهة كما يبدو نحو موضوع التفكير بهذا التفرد، ووعيه ومطابقته.

وهكذا فلتتصوروا الآن أن ذلك القارىء نفسه، والذي تعود في سنوات المدرسة أن يعجب بشعر ليرمنتوف، والذي " يعرف " أن فكرة " المجالد الذي يموت "، هي شعر رائع، ويمكن أن يتمتع به كما يبدو له، سيأتي غداً إلى السينما، ويرى كيف يزحف المجالد " الحقيقي " في دم " حقيقي "، ويطلب بنظرة " حقيقية " ومتكررة الرحمة. إن العديد من قارئي ليرمنتوف، سيصدمهم مثل ذلك المشهد على الشاشة بفظاظته وقسوته. وإذ هم تعودوا على أن الفن يشتغل بما هو سامٍ ورائع، سيكونون غاضبين ومستائين ومهانين من دمامة الحياة تلك، التي تنظر إليهم في هذه اللحظة، وهم جالسون في صالة العرض.

ها قد عرض أمامكم احد الامثله على خصوصية السينما وتعقيداتها المماثلة بالنسبة لوعي الجماهير المشاهدة وبالنسبة للذوق الجماهيري. لذلك فإن الفن التجاري الذي يهتم بالربح الأقصى فقط، يصنع مسرحية عن سبارتاك، حيث كل شيء غير حقيقي، وحيث لا يمكن للانسان أن يصدق ذلك فيما إذا كان يملك مشاعر جمالية متطورة بشكل طبيعي. ولكن المشاهد يذهب برغبة نحو هذا الكذب، لأن قبول التاريخ حول سبارتاك ما غير واقعي، ولا يملك أية علاقه معه، أمر مريح ومقبول وأكثر سهولة وبساطة بالنسبة له. وبالرغم من أن هذا المشاهد يستسلم وهو جالس في الصالة للوهم السحري السيء، الذي تخلقه السينما – المسرحية المشخصة والحقيقيةوالملحة... إلا أن كل ذلك سيكون في هذه الحالة الراهنة مجرد كذب كما يبدو للمشاهد، " والذي يسحربه "، ولكن في جميع الأحوال... هل من الضروري أن يجيب أحد ما عن ماذا يجري في حالتنا الراهنة.

إن تأثير السينما في العلاقة بين الفيلم المعروض والمشاهد الجالس في صالة العرض، يمكن أن يكون معقداً ودقيقاً بشكل استثنائي، ويمكن أن يكون مبسطاً حتى الحد الأقصى، والشيء الرئيسي أن يكون سهلاً بالنسبة للادراك. ويمكن القول بفظاظة: " إجلس وانظر إلى الشاشة، – لا يطلب منك أي مجهود وأي توتر، كما يطلب منك عند قراءة حتى أكثر الكتيبات التي تخلو من الموهبة. أما اللوحة السوقية مع سيدات جميلات وفرسان، فهي إذ " تمتع " العين لدقيقة، إلا انها غير قادرة على أن تعطي تلك " التسلية " الحقيقة الكاملة، التي تمنحها أية قضية من تلك القضايا الجدية والضرورية بحيوية، والمهداة من قبل السينما لمشاهدها، " ولنقل بدقة أكثر،

في الحالة الراهنة – إلى المستهلك ". إنها مخدر القرن العشرين، الذي تتساوى فيه التأثيرات الجمالية تجاه التسلية، والتي تجعل منها منتشرة بشكل واسع، وكأنها سهلة المنال. وهذه التسلية – هي طريقة لتسلية المشاهد نفسه، وأخذه إلى عالم لا يملك أي شيء عام مع الواقع – إن السينما تحقق وهي تستخدم قدرتها هذه عملية خلق وهم الحياة على الشاشة(ولتكن في الحاله الراهنة غير حياتية تماماً)، وإكساب تجربة ما (ولتكن في الحالة الراهنة – إحدى التجارب غير المكتسبة ابداً). إن المشاهد يظمأ للشيء الغريب، وبالتالي فهو جاذب، ويتم استيعابه من المشاهد كواقع وهو يعرض على الشاشه.

بالمناسبة لو كانت السينما تملك لغة بالمعنى السيميائي لهذا التعريف، لما استطاعت ابداً أن تحقق هذا الوهم، الممنوح لها منذ الولادة، كإحدى خصائص الأساس الأولي للمشاهد السينمائية. إن أية سخافة تقصها 'الشاشة، يحب المشاهد وهو ينظر اليها، ولو في تلك اللحظة، أن يؤمن بتلك الحياة، وبتلك التجربة. وإلا سيكون ذلك مخالفاً للقانون الأساسي للتمثيل، والذي تبنى على أساسه صلات الفيلم مع جمهوره – وإلا فإن المشاهد سيبدأ بالملل، وسوف لن تكون أمام الفيلم أية فرصة بالنجاح.

ولأجل الإقناع سآتي بالمثال التالي: إن الكثير – وحتى المضللين – من السينمائيين الذين يحبون مشاهدة مثل تلك الأفلام التجارية كـــ " الفك " و " جهنم تحت السماء " وغيرها، ليسوا اطفالاً، إنهم قادرون على تكييف أنفسهم مسبقاً تجاه شرطية الإدراك تلك، والتي هي ضرورية لأجل الدخول في صلة مع ذلك النوع من الأفلام، مع الإستعداد للخوف، عندما يعتمد المخرج على الرعب في صالة العرض. يمكن القول بصدق، أنني لا أفهم كثيراً، على أي شيء تتأسس المتعة تجاه مثل تلك الافلام، من قبل مشاهد ذكي ومثقف... ربما لا تكفي بالنسبة لي التصورات، كي أغطس رأسي كطفل في اللعبة المقترحة لي. انني لا أستطيع ولو لدقيقه أن أعيد ما يحدث على الشاشة، ولهذا فكل ذلك ممل بالنسبة لي بدون حدود، وضجر لا يحتمل. أما رفاقي وزملائي، فهم غير قادرين بالطبع على أن يؤمنوا بكل ذلك بشكل جدي، إنهم يضحكون بعد المشاهدة، ولكنهم يضحكون بارتياح على اشياء سخيفة وهراء، بيد أن هذه الافلام مصنوعة بمهارة، بحيث أنك تجلس وترتجف من الرعب كصغير.

ولكن حتى ولو جرى إنتاج هذه التدقيقات على الإدراك بعد العرض، فإنه من الواجب على المشاهدين، في عمليه الصلة مع الفيلم، ولو على سبيل النكتة، أن يؤمنوا بما يجري على الشاشه، وإذا لم أستطع أن اؤمن في ذلك، فإنني لن استطيع أبداً الحصول على رضىً عن الفيلم.

تتم الأمور في الفنون الأخرى بشكل آخر تماماً، انها إمكانيه وشروط الصلة مع الأعمال الفنية، وبشكل خاص في الأدب الواقعي، وفي الفن الواقعي، ولكن ذلك ليس ضرورياً تماماً، ولذلك توجد الآن في السينما، الكثير من اللوحات المصنوعة على مستوىً عالٍ من الحرفية، والتي يؤمن المشاهد بها بحكم صدق مؤلفيها، (ولكنها ليست فناً). يستطيع أمثال هؤلاء المخرجين بشكل جيد، وحتى بشكل ممتاز أن يشخصوا الحالة، لكنهم لا يملكون في جميع الأحوال أي شئ مشترك مع أنفسهم، ومع الحياة، أما إبداعهم فهو معدّ من أجل أن يعجب أحداً ما فقط، في حين أن الفنان الحقيقي لا يستطيع أن يخلق هذا بشكل اصطناعي – انه يحاول في كل مرة أن يكون دقيقاً بالحد الأعلى، وصادقاً في العلاقات المتبادلة مع الواقع.

أندريه تاركوفسكي: يبرز هنا بالضبط السؤال التالي حول المسؤلية الخاصة للمؤلف السينمائي. لأن اكثر اللوحات " السينمائية " من حيث المحتوى (إنني استخدم هذه الكلمة بالتماثل مع " غير الأدبيه " المستخدمه عادة في المؤلفات الأدبيه الرخيصة) وبحكم خصائص السينما المنظوره من قبلنا، قادرة على ممارسة التأثير السينمائي على المشاهد غير الناقد تماماً، والتي هي مماثلة بشكل كلي لما يحصل عليه المشاهد الصارم من اللوحة الحقيقية – إن السينما في الحالة الأخيره قادرة فقط على كشف الروح، وإيقاظ الفكرة، اما في الأولى فبحكم عدم قدرتها على المقاومة الخاصة، والخفة المرئية للتأثيرات على الجمهور – فإن هذه الفكره ستنطفىء بشكل نهائي.

إن الصفة السينمائية الخاصة لصلة الفنان بالمشاهد، تقوم على نقل التجربة المسجلة على الشريط، وبأكثر ميزاتها المباشرة، والمقنعة بشكل ملموس. إن المشاهد يحتاج في هذه التجربة إلى شخص آخر، من أجل أن يعوض بشكل جزئي ما ضاع أو أهمل من قبله، والذي أخذ من أجل ذلك في " البحث وراء الزمن الضائع ".هذا وتتعلق طبيعة التجربة المكتسبة فيما إذا كانت إنسانية بشكل حقيقي أم لا لمؤلف اللوحة فقط.

والآن إذا عدنا إلى المشاهد المفكر والحساس، الذي ينظر إلى السينما كفن، وليس كتسلية، إلى ذلك المشاهد المثالي، الذي يعتمد عليه المخرج دائماً، فسنجد أنه يستوعب اللوحة فقط عندما تعبر عن تجربة المؤلف المعاني والمقاسي. لا يوجد في موقفي هذا أي شيء من الغطرسة في العلاقة مع جمهور الصالة – يوجد على العكس إحترام تجاهه، وثقة بالحد الأعلى: لأنني قررت أن أخبرهم عن ما هو مكتوم وخفي.

إن فان كوخ الذي اكد، أن " الواجب هو ليس إلا المطلق "، والذي اعترف بأن " أي نجاح ما كان ليجلب إلى قلبي السرور أكثر من رغبة الناس العاديين والعمال بتعليق رسمي في غرفهم وورشاتهم "، يتضامن مع هيركومير في أن " الفن بالمعنى الكامل لهذه الكلمة يُصنع لأجلك أيها الشعب " – لم يسع ابداً كي يعجب أو يرضي أحداً ما. لأنه تعامل مع أعماله بمسؤولية، وإذ فهم أهميته الإجتماعيه، فقد رأى أن مهمته تكمن في أن يتحارب مع المادة حتى آخر قواه، حتى آخر نفس، من أجل أن يضع فيها حقيقة التعبير. لقد رأى في هذا واجبه أمام الشعب، وعبئه المشرف. كتب في يومياته: " عندما يعبر الإنسان بوضوح عن مايريد التعبير عنه – اليس هذا كافياً إذا تكلمنا بدقة؟. عندما يستطيع أن يعبر عن أفكاره بشكل جميل، وعن رضاه بالإصغاء: لكن هذا لا يضيف الشيء الكثير لجمال الحقيقه، التي هي رائعة بحد ذاتها ".

إن الفن إذ يعبر عن الأمنيات الروحيه للشعب، يلعب في نهاية المطاف دوراً هاماً وكبيراً في تثقيفه الأخلاقي. ولكن فقط في تلك الحالة، عندما لا توضع أمامه مهمة نفعية. إن المأرب الواضح في السينما يهدم الفيلم كفيلم فني بالكامل، ويخفض ويقلل من تأثيره. أما تأثير السينما على الإنسان كأي فن آخر، فإنه أكثر تعقيداً وعمقاً بكثير. إن الفن الذي يحس نفسه، ويؤثر على الإنسان بحقيقة وجوده نفسه يولد تلك الروابط الروحية الخاصة التي توحد الإنسانية في شيء مشترك، وذلك المناخ الأخلاقي الخاص، القادر من جديد، كما في الوسط الغذائي، على إنشاء أو توليد كل ذلك الفن وازدهاره. وإلا فإنه سيهلك كشجرة تفاح في حديقه مهملة، والتي ستتحول بدورها إلى شجرة برية. إذا لم يستخدم الفن كما هو مخصص له، فإنه يموت، وهذا يعني أنه لاأحد يحتاج إليه.

لقد لاحظت في ممارستي، أن البناء التأثيري الخارجي للصور، إذا كان يعتمد على ذاكرة المؤلف في الفيلم، وعلى تقارب إنطباعات الحياة الخاصة مع ما يستخدم في اللوحة – فإنه قادر بشكل إنفعالي التأثير على المشاهد. وإذا كان المشهد مبنياً بشكل إفتراضي، وليكن بدرجة عالية من النزاهة والإيقاع، ولكن حسب صيغة الأساس الأدبي، فإن المشاهد يبقى بارداً تجاهه. وحتى إذا بدا هذا الفيلم لحظة خروجه على الشاشة لأحد ما ممتعاً ومقنعاً – ولكن في جميع الأحوال، إن مثل ذلك الفيلم غير قابل للحياة، ويظهر الزمن لحظة بداية موته.

أي أنه إذا لم تستطع وبشكل موضوعي أن تستخدم في السينما تجربة المشاهد، بمعنى أن تستعمل في الأدب، الذي يفترض ذلك، التكيف الجمالي الذي يحدث مع وعي كل قارىء، فإنه يجب تقاسم الصدق مع مشاهدك الخاص، وبالحد الأعلى. ولكن هذا الامر ليس بسيطاً لهذه الدرجة – ويجب الإعتماد على ذلك !. وها نحن نعرف لماذا يملك الآن، وحتى الناس غير المتمكنين حرفياً، إمكانية تصوير افلام، هذا وتبقى السينما ذلك الفن الذي يملكه في الحقيقة عدة أشخاص فقط في كل العالم.

أولغا ستروكوفا: بيد أنه، من الواضح، أن تقاسم المخرج مع المشاهد " تجربته الخاصة " في السينما، يمكن أن يتم بشكل مختلف: إن طريقة تأثير إيزينشتاين هذا على المشاهد في نهاية المطاف – تفترض أيضاً نقل تجربته إلى المخرج في صالة العرض. ويقوم المخرج بتعميم هذه التجربة مسبقاً لنفسه، وبصياغتها، وتحصيلها، ويكتب بالشيفرة حتى قبل اللقطه، كل تلك المادة التي تقدم إلى المشاهد فيما بعد، على شكل نتيجة جاهزة، معبرة عن توزيع الممثلين والصوت. هذا هو الإستنتاج الذي توصل إليه المخرج، والمعمم في اللقطات والرموز، والمغير لفكرة المؤلف. إن هذه هي ايضاً تجربة مكتسبة من قبل المؤلف في سياق عملية التأثير المتبادل مع المادة التاريخية في الحالة الراهنة، والتي تتراكم وتتشكل في إحدى النظريات التي يقترحها الآن كي يتقاسمها مع المشاهد. بالمناسبة، يمكن النظر إلى مثل هذا التأويل او التفسير للقطة كعلامة سيميائيه وليس عبثاً أن أنصار التحليل البنيوي في السينما يحبون على سبيل المثال ، الإعتماد على إيزنشتاين.

أندريه تاركوفسكي: وبالتالي أنا لاأستطيع بأي حال من الأحوال الموافقة مع الإمكانيه المبدئية المتمثلة بالحصول على الهيروغليف الذي يحمل مفهوماً معيناً في اللقطة الملموسة.

أولغا سوركوفا: لأن الحديث يجري، بمقدار فهمي للأمور، عن تجربة اخرى تماماً، عن تجربة أول ملامسة ودية مع العالم. إن طريقة علاقاتكم مع المشاهد هي أمر آخر بشكل مبدئي – أنتم لا تريدون أن تعملوا ببساطة على إيجاد مماثلين لكم بالتفكير بشكل لا إرادي، كما لو أننا نستسلم تحت ضغط تعاليمكم – إنكم تريدون أن تجعلوا المشاهد شريكاً لكم في إحساسكم بالعالم، وأن تكتشفوا معه بنفس الوقت العالم، ضامين إياه إلى عملية تملك تجربتكم نفسها، مقترحين عليه أن يحيا هذه العمليه بشكل خيالي، وبالتالي أن تملكوه لنفسكم.

أندريه تاركوفسكي: ليس لدي ببساطة طريقة أخرى لنقل التجربه لمشاهدي، مختلفة عن التجربة الإيزنشتاينيه. كلا. يبدو لي أن إيزنشتاين لا يسعى البتة أن ينقل تجربته. هذا لا يدخل في مهمته. أما " الإملاء المونتاجي " لإيزنشتاين، فإنه ينتهك من وجهة نظري الجوهر الأساسي لخصوصية الوعي السينمائي للمشاهد، إنه يحرمه من المزية الرئيسية المهداة له من قبل الفن الجديد، وإمكانية اقتباس التجربة السينمائية كتجربة شخصية وفي الشاشه. هذا وتناسب تجربته (أي المشاهد) الذاتية مع تلك التي اقترحتها الشاشه عليه فقط.

إن الفكرة لدى ايزنشتاين استبدادية – إنها تفقد السينما الكثير من خصائصها الساحرة التي تميزها عن أي فن آخر، والتي تعطي للمشاهد إمكانية أن تتناسب مع الفيلم نفسه. ولكن لدي رغبة في صنع أفلام يستطيع المشاهد أن يدركها، ليس بشكل ذاتي فقط، وإنما بشكل ودي كذلك. إنني أنظر إلى مسؤوليتي تجاهه في ذلك.

إن كل من يرغب وينظر في فيلمي، سيجد انعكاسه فيه كما في المرآة. وإذا كانت السينما تسجل الفكرة في أشكال حياتية مماثلة، منظمة أحاسيس المشاهد الملموسه، ولكن دون ان تلح عليه في أشكال إفتراضيه كما تسمى لقطات " شاعرية "، أي لقطة تشير إلى مدلولية توزيع الممثلين، عندها يملك (المشاهد) امكانية أن يتناسب اتجاه الفكرة مع تصحيحات على تجربته الخاصة. إن المخرج كما قلت إذاً يجب أن يخفي تحيزه، وأن لا يصر عليه. وأن يُعبر عن صحة الظاهرة في العمل

الفني كما يبدو في محاولة تجديد روابطها المنطقية الحياتية، أي في إعادة بنائها. إن السينما عند ذلك لا تستطيع مثلاً أن تكون حرة في اختيار وتوحيد الحقائق المأخوذة من قبل المخرج، من صخرة الزمن الممتدة والواسعه.

إن شخصية الفنان تظهر في اختيار واتحاد ما تم اختياره بشكل كامل. لكن الواقع مرهون بالكثير من الروابط السببية، اما الفنان فإنه يستطيع أن يحيط بأحد أجزائها. يبقى بالنسبة له فقط، تلك الروابط التي استطاع استيعابها، وإعادة إنتاجها، وتظهر في ذلك ذاتيته وعدم تكراره. وبمقدار ما يكون اهتداء المؤلف بالواقعية المصورة، بمقدار ما يكون مسؤولاً عن عمله بشكل اكبر. ويطلب منه الصدق والإستقامة، والأيادي النظيفة.

إن المصيبة (أو على العكس – المحتوى نفسه الذي يولد الفن) تكمن في أن السينما لا تستطيع أن تعيد بناء الحقيقه كلها امام العدسة. لذلك من غير الممكن التكلم عن المدرسة الطبيعية، التي غالباً ما يستعملها النقاد كشتيمة من حيث المحتوى في السينما، أجل، وفي أي فن آخر. إن المدرسة الطبيعية – هي مصطلح شرطي يرمز إلى تيار معروف في الادب الأوروبي في القرن التاسع عشر. ولكن لا يستطيع أحد أن يدعي بإعادة بناء الموضوع بكامل طبيعته الأصلية. إن لدى كل إنسان ميل لاعتبار العالم كما يراه هو، وكما يستوعبه. لكن العالم للأسف هو شيء آخر. ونحن نعرف أنه يوجد مع ذلك " كشيء لذاته "، وفي عملية الممارسة الانسانية يصبح " شيئاً لأجلنا " – يكمن في هذا معنى حركة الضرورة المعرفية للإنسان. ولكن ولأن الناس محدودين في معرفتهم للعالم، الذي قدمته لهم الطبيعة عبر أعضاء الحواس (وإذا تصورنا اننا سنحصل فجأة على هذه " الحاسة السادسة " الجديدة، المرغوبة بشكل ادبي، فإنه من الواضح أن العالم سيكون غير مكتشفٍ من قبلنا كما هو بحدوده الجديدة) ولأن الشخص المفرد، الفنان محدود بوعيه وبفهمه لروابط العالم المحيط به بالضبط، لذلك فإنه لا معنى للتكلم عن المدرسة الطبيعية في السينما، كما لو عن أية ظاهرة اخرى، والتي يمكن أن تكون مسجلة خارج الإختيار الإنتاجي، أي انها محرومة من المبادىء الفنية. لأن مثل هذه المدرسة الطبيعية، بحكم ما تم التحدث عنه سابقاً غير موجودة ببساطة !. ولكن إذا كانت مسألة " المدرسة الطبيعية " محكومة في اللقطة من قبل تصورات أخرى مثل، الشك

بنوعية الواقعة أو الحقيقة نفسها، التي يقترح على المشاهد رؤيتها، وصيانة دوافعها التي تقترح ملاطفة نظرته، وليس الإضطرار للإرتعاش من الرعب والأذى - حيئذ يمكن إتهام إيزنشتاين ودفجينكو في مثل هذه " المدرسة الطبيعية " وكذلك تلك المدونة التاريخية عن معسكرات الإعتقال التي لا تحتمل بحقيقتها الفارغة عن المعاناة الإنسانية والإحتقار المسجلتين فيها.

عندما اتهموني في جميع الاحوال بـــ " الطبيعية " بسبب بعض اللقطات والمشاهد في "أندريه روبليف "، لم أقبل ذلك أبداً، ولم افهم محتوى هذه الإتهامات. إنني لست فنان صالونات، ولا آخذ على نفسي المسؤولية تجاه مزاج الجمهور الحسن. تكمن مهمتي في شيء آخر - هي قول الحقيقة كما هي مكتشفة بالنسبه لي، وبالشكل الذي أكون فيه قادراً علي إدراكها. فلو كذبت عند ذلك في الفن الذي يدعي قربه الكامل من الواقع، ومتستراً بصدق المشهد السينمائي المرئي، الأكثر اقناعاً للمشاهد بأشكال تأثيراته - ونافقت مع أحد مقاصده، لكان يجب علي في هذه الحالة أن أنجذب إلى الجواب. ولكن بمناسبة المسؤولية "، فإن من يتحملها في السينما بالضبط هو المؤلف، وليس صدفة أنني منذ بداية الفصل ذكرت بكلمة "جنائية ". إن لدي رغبة، وليكن في ذلك بعض المبالغة، أن ألفت الإنتباه إلى تلك الحقيقة المتمثلة في أن تكون مسؤولاً وأكثر اقناعاً - وذلك بالنسبة للفنون المختلفة - في عملك.

تكمن مهمة المخرج في إعادة بناء الحياة: في حركتها وتناقضها، ونزعتها ونضالها. إن واجبه يكمن في أن لا يخفي أية قطرة للحقيقة من قبله، حتى ولو لم تكن مقبولة من أحد ما. إن الفنان يستطيع حتى أن يضلل، ولكن إذا كانت هذه الأضاليل صادقه، فإنها عندئذ ستكون جديرة بالإهتمام، لأنها تعيد إنتاج واقع الحياة الروحية للإنسان، ووضعه ونضاله المولودين من ذلك الواقع الذي يحيط به. كلا، إن الأحاديث والنقاشات التي تدور حول ما يمكن تصويره وما لا يجب تصويره - هي ضيق افق، ومحاولات غير أخلاقية لتشويه الحقيقة.

في محادثاتي عن " دوستويفسكي أورد الإقتباس التالي لفيدور ميخالوفيتش: "هاهم يتكلمون،إن الإبداع يجب أن يعكس الحياة وغيرها. إن كل ذلك كلام فارغ: إن الكاتب (الشاعر) يخلق الحياة بنفسه،وحتى تلك التي لم تكن قد وجدت قبله بمثل ذلك الحجم الكامل "

أولغا سوركوفا: إن دوستويفسكي، وبمقدار فهمي للأمور، لا يقدم هنا ابداً استقلالاً ذاتياً للفن، ولا يعطي انطباعاً بأن الفن يوجد بحد ذاته، وأنه غير متعلق بالحياة ويتغذى وينبت منها. إنه يتكلم ببساطة، وفي صياغة مرهفة عن تلك الروابط المحددة والوحيدة والفريدة بالنسبة لكل إنسان، والتي إذ تضع له حدوداً فيما يتعلق بالإحاطة بالعالم، فإنها تهدي إليه في نفس الوقت الرؤية الذاتيه، وغنى هذا العالم وعدم تكراره. إن من يرى الحياة بشكل أكثر إمتاعاً وأكثر عمقاً، ومن يستطيع أن يعبر عن رؤياه هذه في الكمال المبرم للصورة الفنية - إن هذا الشخص يسمى فناناً. ويستطيع هذا الفنان أن يصور لنا الحياة بشكل لم نكن نعرفه سابقاً، وأن السابق بالنسبة لنا لم يكن. اما الآن فبفضل الفنان أدركنا وعرفنا الحياة بشكل تأويل جديد ومفاجيء ومدهش.

أندريه تاركوفسكي: أجل، لدى الفنان مسؤولية خاصة تماماً، وتظهر فكرة عمله في مكان ما من الأعماق السحيقة لأناه الخفية. لا يجب أن يكون محكوماً بأية تصورات خارجية. لا تستطيع هذه الفكرة أن تكون لا مبالية تجاه حالة الفنان النفسية، وضميره - إنها تظهر كنتيجة لكل علاقاته تجاه الحياة - وإلا فإن المشروع فارغ منذ البداية، وغير مثمر. يمكن الاشتغال في السينما أو الأدب بشكل حرفي، ولكنك لن تكون عند ذلك فناناً. ولكن مروجاً لأفكار غريبة عنك.

إن العمل الفني الحقيقي - معذب دائماً بالنسبة للفنان وخطر أيضاً، لأن تحقيقه هو عملية مزاجية مطلقة، وليست بسيطة. إن تحقيق الفكرة يتساوى مع الفعل المنجز في الحياة. هكذا كان دائماً، ومع جميع من اشتغل بالفن. بيد أن هذا يخلق إنطباعاً أحيانا، بأننا مشغولون جميعاً بإعادة سرد قصص قديمة وأساطير ما. كأنما يوجد جمهور نأتي إليه، لنجده في منديل مربوط، ونبدأ بسرد أساطير له على سبيل اللهو. إن القصة يمكن أن تكون مسليه وفريدة، ولكنها ستساعد الجمهور في شيء واحد فقط - قتل الوقت في كلام فارغ. إن الفنان لا يملك أية سلطة على الفكرة التي لا يهتم بها إجتماعياً، وفي هذه الحالة يمكن أن يكون عمله المهني منفصلاً عن كل حياته الباقيه. إن الأعمال هي الحياة الخاصة التي نحقق فيها الأعمال. أعمال الإنسان المستقيم أو غير الشريف. إننا مستعدون غالباً أن ننجز عملاً خاصاً، ونستطيع أن نشعر بضغط المحيط، وأحياناً قادرون حتى للذهاب إلى صدام مباشر

معه. لأي سبب نتصرف أحياناً بشكل آخر في نشاطنا المهني؟ لماذا نخاف من المسؤولية إذ نبدأ بالعمل على اللوحة؟. لماذا نعيد التأمين مباشرة كي يبدو كل شيء فيما بعد آمنا وبلا معنى؟. ينظر إلى السينما في هذه الحالة كطريقه لكسب المال فقط. ولا يصبح هذا بالطبع جزءاً من وجود الفنان، لا يصبح حياته.

إن الإنسان الذي يقف عند الآلة، ويخرط القطع على المخرطة بشكل كامل، له الحق في أن يعتبر نفسه سيد الحياة على هذا الأساس: لأنه يخلق القيم المادية، ويحقق بيديه التقدم التكنيكي. وهذا الانسان يدفع نقوداً كي يحصل على شيء قليل من " التسلية " التي يقدمها له الفنان الخدوم واللطيف. ولكن اللامبالاة هي التي تملي اللطافة على هؤلاء " الفنانين ": إنهم بوقاحة يغتصبون الزمن الحر لهذا الإنسان الشريف، مستفيدين من ضعفه، وعدم فهمه وجهله الجمالي أخيراً، في تحقيق أهدافهم المغرضة والشخصية بشكل عميق.

إن نشاطهم يفوح بالحماقة لدرجة ما... ولأن الفنان كما يبدو لي يملك الحق في الإبداع فقط عندما يكون هذا الإبداع حاجة حيوية له. عندما لا يكون الإبداع بالنسبة له – نشاطاً، ولكن طريقه وجود وإثبات ذاته.

وحتى في الأدب، لايهم أي كتاب ستكتب في نهاية المطاف، أي أن هذا يمكن أن يكون عملك الشخصي فقط. لأن دار النشر يمكن أن تقبل كتابتك هذه ويمكن أن ترفضها. وسيقرر القارىء نفسه لاحقاً فيما إذا كان سيقرأ كتابك أم سيزدريه، سيشتريه أم سيتغبر في المكتبات. أما السينما التي تتطلب توظيف رساميل كبيرة، فهي هجومية ولجوجة في روابطها المتبادلة مع الجمهور. إن الفيلم محكوم عليه بأن يحقق أعلى حد من الربح. ومن هنا فإن مسؤوليتنا عن " بضاعتنا " تزداد دون حدود. والآن عندما تتشابك السينما هكذا بشكل وثيق مع الحياة، وعندما تكون إجتماعيه بهذا الشكل، ومرتبطة بالسياسة والرأي الاجتماعي على هذا النحو، فإننا عندئذ لا نملك الحق في أن ننظر إليها، كما لو أنها تسلية.

إننا ندعى في كثير من الأحيان لتثقيف الجمهور من جهة، ولتسليته من جهة أخرى. لقد أربكني هذا التناقض دائماً. لأن ما يسمى بــ " التسلية " البريئة التي نقدمها للجمهور، ليست بدون خطر مطلقاً – إنها غالباً ما تؤدي إلى تحطيم الشخصية، وإلى انحطاطها وتسويتها.

من أجل تسويق مثل ذلك النوع من المنتجات، لا يحتاج الامر إلا إلى حرفيين، وفي هذه الحالة لا يوجد عمل لأي شخص قبل تعيين الفنان

إذا أنجزنا عملاً ليس لائقاً كثيراً، فإننا يجب أن نجيب عنه. لماذا لا يجيب كل واحد منا عن فيلمه بدقة – لأن كل واحد منهم يجب أن يصبح بالنسبة لنا مهماً وفطناً. إن ذلك الفيلم " المرآة " أصبح بالنسبة لي شيئاً، لا يختلف في أي أمر عما قمت به من عملٍ واختيارٍ حيويين. لكن من المدهش أن هذا الفيلم بالضبط، الذي كلفني توتراً روحياً هائلاً وشجاعةً كي أعقد عليه الآمال، من اجل أن أمثل أمام المشاهد صريحاً وصادقاً، أثار عدم الرضى الفعال من قبل زملائي.

يمكن القول بصدق، أنني لم أحسب حساباً لذلك إلى تلك الدرجة. وبالتالي فإنه بالرغم من أنني أنتقد بشكل كبير جداً مجمل أعمالي، وأرى عدم الدقة والإكتمال فيها مهما كانت صغيرة، بالرغم من ذلك كله، لدي إحساس قوي بأن فيلم " المرآة " قد تم. ولو حكمنا عليه من الجانب المهني البحت. فإنني أرى في عملي هذا الكثير من الأخطاء حتى الآن، وكنت سأنفذه الآن بشكل آخر – في جميع الأحوال يبدو لي فيلم " المرآة " أكثر كمالاً، بالمقارنةمع اللوحات السابقة. مستفيداً في ذلك من عطف رفاقي الكريم.. ولكن لا يجري الحديث عن ذلك الآن.

حاولت في " المرآة " كما قلت أن أقدم المسألة التي كانت تقلقني منذ القديم. لقد سعيت للحديث عن كل ما كان يعذبني، وعن كل من كان قريباً مني إلى ذلك الحد – بحيث أنني لم أستطع ببساطة أن أتصور شخصيات أخرى. ولكن بما أن اللوحة هي ترجمة لحياة الكاتب الذاتية إلى حد كبير، فإنني كنت أنتظر عواقب مفاجئة. وظهر لي أن محاولة الحديث عن نفسي قد قوبلت بعدم رضى واسع، ومقاومة غريبة صعبة التفسير. لقد بدا عملي للكثيرين غير مريح، وصدم العديد منهم. ولكنني بقيت راضياً في نهاية المطاف عن ردود الفعل على هذا الفيلم، وكنت فرحاً من تلك الظروف، التي أتاحت لي كما يبدو فرصة أن أجرح أحاسيس شخصٍ ما، ويشهد على ذلك ليس فقط الانزعاج الفعال من الفيلم لدى الكثير من زملائي، ولكن الإدراك الحسن والفعال للفيلم من قبل الكثير من المشاهدين. وحول هذا تشهد ايضاً تلك الأسابيع الثلاثة التي عرض فيها الفيلم في ثلاث صالات سينما في موسكو، حيث كانت مكتظة بالمشاهدين باستمرار، والتي تم فيها عرض حفلات

إضافية بناءً على طلب المشاهدين، تلك هي الرسائل المدهشة والمعترفة بالفيلم التي أهداها لي المشاهدون.

أجل والآن وبنتيجة استمارة المشاهدين السنوية التي تجريها " الشاشة السوفيتية "، فإن من بين الأفلام التي يريد المشاهد، رؤيتها على الشاشة من جديد، يرد إلى جانب " أندريه روبليف " " المرآة ". لذلك ظل بالنسبة لي غامضاً تماماً، لماذا لم يلق فيلمي إهتماماً جديراً في موسكو، بعد ثلاثة أسابيع من العرض الناجح بشكل كبير، ولكنني سأبتعد عن ذلك بشكل لا إرادي.

وهكذا فإن فكرة الفيلم يجب أن تولد بعد أن ينضج قرارك في أكثر لحظات الحياة فجائية ومسؤولية. عندما يكون هذا القرار مفعماً بالمجازفة، ومحكوماً بالوعي الأخلاقي العميق لعملك. لأنه توجد هناك دائماً إمكانيات للطرق غير المستقيمة. ولكن هذه طرق لـــ " حفظ الذات " وليست للتعبير عن الذات. إن " التعبير عن الذات " بالمناسبة ليس كلمة دقيقة كثيراً – انني أعني الترويج لنفسك بما هو مراكم لديك. أما الحفاظ على الإحساس بالكرامة الخاصة، فهو مرتبط كقاعدة بالمجازفة. إن كل إنسان يعاني من وقت لآخر من الشك، ومن لحظات متأزمة، ومن الإحباط والاكتئاب. لا يجب الخوف من ذلك. وهل يمكن أن يكون غير ذلك؟. أليست ولادة الفكرة مرتبطة بالعمليات العميقة نفسها، والمؤلمة والمعقدة والصعبة، بيد أنها موجهة في نهاية المطاف ومحدده لتطورنا الروحي. وإلا فإن إبداعنا سيكون دون معنى تماماً، وغير ضروري لأحد. لقد وهب الفنان طريقاً واحدةً ومفردة فقط، وإذ تخرج عنه مرة، فإنك تجازف بإضاعة نفسك إلى الأبد.

لا يستحق أن تصور فيلماً، إذا لم يكن عندك حاجة داخلية كي تعبر عن نفسك. وبالرغم من أن المخرج متعلق بالطبع بشكل مادي بعمله، ولايرتزق منه دائماً ببساطة. ولكن يجب كما يبدو لي السعي رغم ذلك... لقد كان يهزني دائماً بيرسون، كم هو مركز ! لا يمكن أن تكون لديه لوحة عارضة. إن تقشفه في اختيار وسائل التعبير يضغط ببساطة. إنه ينتمي بجديته، وعمقه، وكرمه، إلى أولئك الصناع المهرة، حيث كل فيلم من أفلامهم يصبح حقيقة وجودهم الروحي. إنه يصور اللوحة فقط، في اقصى الحالات الاستثنائية. لماذا؟ من يعرف...

أولغا سوركوفا: ما الذي يحرككم عندما تصورون فيلماً ؟.

أندريه تاركوفسكي: يوجد في فيلم بيرغمان " همس وصراخ " حدث قوي جداً، ويكاد يكون رئيسياً. تأتي شقيقتان إلى البيت الأبوي، حيث تكون شقيقتهما الكبرى في حالة نزع. إن انتظار موتها – هو نقطة إنطلاق الفيلم. وها هما إذ بقيتا وحيدتين، وفي لحظة ما، تشعران بقرابة غير عادية، وباشتياق إنساني الواحدة تجاه الأخرى. إنهما يتحدثان ويتحدثان ويتحدثان... لا تستطيعان التوقف عن الحديث، وتلاطف إحداهن الأخرى... يخلق كل ذلك إحساس موجع بالقرب الإنساني، وشعور بالضعف والرغبة... وبالتالي الرغبة بأن تستطيع الأخوات في مثل تلك اللحظات المشابهة والخاطفة والمؤقتة التهادن، وأن تصفح إحداهن عن الأخرى أمام الموت. بيد أنهن مملوءات بالكراهية ومستعدات لتعذيب بعضهما البعض وتعذيب الذات.. لقد وضع بيرغمان في مشهد تقارب الأختان القصير على المسجل سويت باخ على الكمان، بحيث قوى الإنطباع كثيراً، واعطاه عمقاً وسعة إضافيين. لقد أوجد بيرغمان في فيلمه مخرجاً حيث استطاع أن يظهر ولو للحظة ذلك الشيء الروحي والسامي والإيجابي لكن الوهمي، الذي تسعى اليه النفس البشرية، وتحلم به: التناسق هو أحد الأمثله، وكان محسوساً في هذه اللقطة. ولكن حتى هذا المخرج التوهمي يعطي المشاهد إمكانية أن يعيش حالة تنظيف الروح بمساعدة المعاناة، والتحرر الروحي وتنقيتها.

إنني أتكلم الآن عن ذلك كي أذكر بأن الفن الحقيقي يجب أن يحمّل نفسه بشكل حتمي التوق إلى المثال، والسعي إليه. يجب أن يزرع في الانسان الأمل والإيمان. وبمقدار ما يكون العالم الذي يتحدث عن الفنان لاأمل فيه، بمقدار مايجب أن يكون متناقضاً بشكل محسوس مع المثال الموضوع من قبله. وإلا ستصبح الحياة غير ممكنة ببساطة. ولكننا نستمر بالحياة...

يرمز الفن إلى معنى وجودنا. لقد قرأت في مكان ما، أن الناس يتحدون ليس من أجل أن يبنوا، ولكن من أجل أن يهدموا، أن يتحدوا ليس حول الروح، وإنما حول الجسد ولأجل الجسد. لقد ظهرت لي دائماً آراء مشابهة، حزينة كثيراً، وكئيبة إلى حد كبير. لذلك يمكن لمثل هذه النظريات المتشابهة أن تجذب نحوها المتفائلين فقط. لا يستطيع الناس الذين عانوا بشكل حقيقي وعميق من فكرة بطلان وجودهم، أن يعترفوا بها، لذلك فإن الأمل والإيمان ضروريان بالنسبة لهؤلاء الناس.

لقد لاحظ احد ما بحق، أن الوقاحة – هي قسمة ضعفاء الروح. اما عظمة الإنسان المعاصر، فهي تكمن في المعارضة – وإلا ستراكم الكثير من التسويات... إن الإنسانية قد عانت الكثير، بحيث يبدو الشعور بالمعاناة أحياناً وقد فقد قيمته.

فأي دور يمكن أن يلعبه الفنان في هذه الشروط؟.

إن السينما التي تعكس بشكل خاص الحياة في اشكالها، ممرغة بالوحل والدم.إن الفنان يهدم على ما يبدو بشكل عام هذا الإستقرار والسكون الذي يسعى اليه المجتمع. وكما يتكلم أحد أبطال توماس مان وهو سيتيمبريني في فيلم " الداهية السحرية " " آمل أن لا يكون عندكم شيء ضد الغضب ايها المهندس؟. إنني أعتبر أنه أحد أكثر أسلحة العقل روعة ضد قوى الظلام والدناءة – إن الحقد هو سيدي، انه روح النقد، أما النقد فهو منبع التطور والتنوير. لكن الفنان يهدم، ويريد أن يهدم الإستقرار الذي يعيش فيه المجتمع، في سبيل حركة المثال. إن المجتمع يسعى إلى الإستقرار، والفنان – إلى اللانهاية... إن الحقيقة المطلقة تشغل الفنان – لذلك يرى قبل الآخرين الكثير إلى الامام.كتب فان كوخ في يومياته: " بالنسبة لما يتعلق بي، فإنني أعرف شيئاً واحداً فقط: الشيء الأكثر أهميه – هو أن لاأحيد عن واجبي، وأن لاأذهب إلى أية تسوية هناك، حيث الحديث يجري عنه. إن الواجب هو شيء مطلق".

أما العواقب؟. نحن لا نجيب عنها، ولكن عن الإختيار الذي قمنا به – في أن ننفذ أولاً واجبنا. إن مثل وجهة النظر هذه – مناقضة بشكل مباشر لمبدأ: الهدف يبرر الوسيلة. إن مستقبلي الخاص – هو الكأس الذي لايتجاوزني: ذلك يعني أنه يجب علي شربه... إن السعادة، هي تلك القطعة التي لاتتعلق بنا، ولكن باتباع أوامر ضميرنا – وهذا يتعلق بنا فقط.

لقد اعتبرت دائماً، أن الفن يجب أن يحمل في طياته التوق إلى المثال. لأن الفن لا يعلم – إنه يحسّن الإنسان، ويؤثر فيه بحقيقة وجوده نفسه. يجب أن يزرع في الإنسان الأمل والإيمان. ولكن لا يمكن أن يكون عظة – وإلا فإنه يمتنع عن أن يكون فناً. حتى تولستوي، فقد كان أقل إقناعاً عندما حاول أن يوضح في رواياته، مقولته الخاصة، بأن الرذيلة تعاقب والفضيلة تنتصر. يصبح الفن عاجزاً عندما يحاول أن يبرهن على شيء ما. وهناك حيث لم يحاول تولستوي أن يجمل النتائج،

وأن يضع كل شيء في مكانه، ولكن حاول ببساطة أن يكتب ويكتب ويكتب، شاعراً بالرابطة مع الأرض، والحب تجاه الناس – يصبح مقنعاً عند ذاك بشكل لا يقاوم. وعندما لا يستطيع كالمهووس أن ينتزع نفسه عن صفحة الورق، فإن هذه الصفحات المبهمة تلامس الروح. وإذ نغلق الكتاب، سننهض من وراء الطاولة أشخاصاً آخرين تماماً، وقد تجددنا وتغيرنا مع إحساس بأننا لمسنا شيئاً ما سامياً، ويبدو مفهوماً، ولأجله نعيش.

إن الفنان يعاني في سعيه نحو السمو الروحي والتناسق، إنه يحس في نفسه، وينقل إلى الناس، الشعور الحاد وغير الصبور لمشاركته في أفضل ما خلقته البشرية.

وبالتالي فإنه يشير إلى إمكانية الإنسان، ويذكر بالقيم الأبدية، ويتكلم عن الحقيقة للبشرية.

كتب رينان: " كي تعيش وتعمل من أجل البشرية، يجب أن تموت من اجل نفسك. يوجد لدى الشعب الذي اصبح حاملاً للأفكار الدينية وطن واحد فقط – هو الافكار. إن الإنسان لا يأتي إلى العالم كي يعيش الحياة بسعادة، حتى ولا من أجل أن يعيشها بشرف. إنه يأتي إلى العالم كي يخلق شيئاً هاماً لمجتمعه، ولتحقيق السمو الروحي، والارتفاع فوق تفاهة وجود جميع زملائه تقريباً ".

إن الفن يجب أن يكشف امام الانسان ما لايمكن تحقيقه، ولكن الآفاق مرغوبة. لقد قالوا لي في وقت ما أن " المرآة " تتحدث عن الماضي اكثر مما في "أندريه روبليف "... لاأعرف إلى أي مدى هذا صحيح. لقد كان دائماً هاماً بالنسبة لي أن أحاول إقامة روابط توحد الناس، وتوحدني معهم بشكل خاص، و توحدنا جميعاً مع كل ما يحيط بنا. يجب على الإنسان أن يشعر بتعاقبه وبعدم صدقيته في هذا العالم. وأن يوجد في داخله سلماً تقييمياً.

لقد سعيت في " المرآة " كي أقول أن باخ وبيرغوليزي وكذلك بوشكين في رسالته، والجنود الذين يعبرون تلك الخلجان الصغيرة على الساحل الغربي لبحر آزوف، والشؤون المنزلية، كلها مسائل تصويرية – إن كل ذلك بالمعنى المحدد ذو محتوى واحد بالنسبة للتجربة الانسانية. ويمكن أن يكون بهذا المعنى متساوياً بالأهمية بالنسبة للإنسان، ما حدث معه البارحة، وما حدث مع وطنه منذ مائة عام.

ويملك هذا وذاك تأثيراً مباشراً على الوعي الذاتي للإنسان، ويصبح هذا وذاك جزءاً رئيسياً من تجربته الشخصية.

أولغا سوركوفا: بالإرتباط مع هذا ما هو الأقرب والأعز اليك في تقاليد الفن الروسي؟

أندريه تاركوفسكي: يبدو لي أنه من الأهمية بمكان بالنسبة للإنسان الروسي المعاصر، أن يتوجه من جديد إلى بعض تقاليد الثقافة الروسية. لذلك لدي رغبة أن أنقل إلى شاشة السينما ديستوفسكي. يبدو لي هاماً اليوم التعبير عن علاقتي تجاه الفلسفة التي تعتبر مرحلة هامة في تطور الثقافه الروسية، وفي تشكل الوعي الذاتي للأمة. من المستحيل بالنسبة لنا تجاهل هذه الحلقة من تقاليدنا الوطنية، والتي سنفقد بدونها واحدة من أهم روابطنا، نضيع وندخل في مأزق. ومن الأهمية بمكان الآن أن نحاول كي نحكي للمشاهد، ماذا يقف وراء اسم ديستوفسكي بالنسبة للإنسان الذي يعيش في القرن العشرين. إن المبادىء الروحية التي آمن بها ديستوفسكي ليست صدفة بالنسبة لروحنا الوطنية. في جميع اللوحات التي قمت بها، كان موضوع الجذور، وروابطنا مع البيت الأبوي، ومع الطفولة ومع الوطن ومع الأرض، دائماً ذي أهمية بالغة بالنسبة لي، وكان هاماً دائماً أن أذكر نفسي من أين خرجت.

إن الشعور الوطني – هو واحد من الأشياء الرئيسية في تحديد الطراز الروحي للإنسان. أما نحن الروس بالذات، فإننا غالباً ما ننسى التطور الوطني المتنوع لثقافتنا. إن الخصائص الوطنية للثقافة والفن يجب أن تدرس، وأن تشجع في روسيا كذلك، وليس فقط في كل جمهورية قومية، أو منطقة ذات استقلال ذاتي. إننا نمتنع عن أن نلحق هذه المقوله الهامة بثقافتنا الخاصة. وفي هذا السياق تبدو لي شخصية ديستوفسكي هامة جداً.

كانت هناك بالطبع في سينيمانا محاولات لنقل ديستوفسكي إلى الشاشة، ولكنها كانت قليلة الإمتاع، وفي بعض الأحيان كانت متناقضه بشكل مباشر مع الأفكار الموضوعة من قبل الكاتب نفسه. لم يحط ديستوفسكي من قدر الإنسان، ولم ينزع عنه مجده، ولم يلح على التفاهة الأولية ولا الثبات والصلابة، حتى ولو أظهر الإنسان بحالة قنوط وسقوط، فإنه فعل ذلك فقط كي يكشف فيما بعد عن الإحتراق الخفي لمجذاف روحه، وكي يكشف في أعماقها شيئاً ما مضيئاً ورائعاً. إنه التوق

إلى ما هو رائع ووعي الأشياء السيئة. لتتذكروا مونولوج مارميلادوف، السكير الذي اضاع هيئته الإنسانيه، والذي يصرح لنفسه على نمط عظة جلية: " لأنني كما أنا قطيع غريزي " - بيد أن ديستوفسكي لا يرفضه في التراجيديا. إنه موقف مبدئي للكاتب، وهام جداً بالنسبة لفهم التقاليد الديمقراطية للفن الروسي. سار الحديث عن مارميلادوف أو كارامازوف - لقد كشفا لنا من خلال كل قذارة وإذلال وجودهما، معاناتهما الروحيه وعذابهما، وعودة البصيره إليهما.

وها هو ميتينكا كارامازوف يتكلم عن ذلك: " لأنني أنا كارامازوف، لأنه إذا سقطت في هاوية هكذا تماماً، الرأس إلى الأسفل والقدم إلى الأعلى، فأنا راض أن أسقط بالضبط في مثل هذه الوضعيه المهينة، وأعتبر هذا جميلاً بالنسبة لي. وها أنا في هذا العار، أبدأ نشيداً فجأة. لأكن ملعوناً، ومنحطاً، وخسيساً، ولأتجول في الوطن بأسره، بذلك اللباس الذي يتجسد فيه الرب، ولأمش في نفس الوقت على أثر الشيطان، ولكن مع ذلك أنا ابنك ياإلهي، أنا أحبك، وأشعر بالفرح، الذي لايمكن بدونه أن يكون العالم وأن يقام.

لقد تعودنا بشكل عام على الاستخفاف بديستوفسكي وكأن هذا يفسر بأن الأزمة الروحيه كانت بالنسبة له دائماً في مركز كل مؤلفاته، وسبب ظهورها. وقد تحدث عنها كثيراً في هذه المؤلفات. ونتيجة الظروف الغريبة وغير المفهومة تماماً بالنسبة لي، اعتادوا عندنا على تجنب هذا المفهوم - (الأزمة الروحية) - وكأنها لا تملك على وجه الدقة أية علاقه بنا. ولكن ماذا تعني " الأزمة الروحية "؟... إنها محاولة لإيجاد النفس - ولكن ألا يبدو أن هذه الرغبة هي مؤشر للصحة؟. فالأزمة الروحية هي ثروة بيد من يهتم بشكل أساسي بالمسائل الروحية. انني لا أستطيع بالإضافة لذلك أن أتصور الإنسان الذي يدرس المسائل الروحية، وبنفس الوقت لا يعرف شيئاً عن الأزمة الروحية. إن الإنسان متعطش للتناسق، وفي هذا العطش يكمن محتواه الإنساني بحق، وحافزه على الحركة، ولكن التناسق غير محقق، ولذلك نحن نعاني من الألم الأبدي. إن هذا يفهم هكذا. وفي ذلك تأكيد لعمقنا الروحي، ولإمكانياتنا الروحيه - فما الغريب في ذلك؟.

أريد أن اقول بالإرتباط مع ذلك عدة كلمات عن " ستالكر ". في ضوء تصوراتي الحالية عن إمكانيات وخصائص السينما كفن، كان من المهم جداً بالنسبة

لي أن يجيب موضوع السيناريو على متطلبات وحدة الزمن والمكان والأعمال – نحن من حيث المبدأ كلاسيكيون. بدا لي في السابق أن أستخدم بأكثر ما يمكن من الكمال الإمكانيات الشاملة كي أقوم على التوالي بمونتاج الأسفار.والمدونات، والأحلام، والأحداث المضطربة، التي تضع الشخصيات المؤثرة أمام امتحانات وأسئلة فجائية. أما الأن فلدي رغبة في أن لا يكون بين التلصيقات المونتاجية للفيلم انقطاع وقتي. أردت أن يظهر الزمن، وتغيره في داخل اللقطه، أما التلصيق المونتاجي فإنه يعني استمرار العمل وليس غير، وذلك كي لا يحمل معه تشويشاً وقتياً، وكي ينفذ وظيفة الإختيار والتنظيم المسرحي للزمن. يبدو لي أن مثل هذا الحل بسيط إلى الحد الأعلى، وتقشفي. وقد أعطى إمكانيات كبيرة. كذلك ألقيت من السيناريو كل ما يمكن إلقاءه، وأوصلت إلى الحد الأدنى التأثيرات الخارجية.

لم تكن لدي رغبة بتسلية أو إدهاش المشاهد عن طريق تغييرات فجائية بمكان العمل، وبجغرافية ما يحدث، وبمكائد الموضوع. كان يجب أن يكون الفيلم بسيطاً ومتواضعاً جداً بكل تصميمه.

من المحتمل، أن يكون ظهور هذا السعي نحو البساطة وسعة الشكل عندي ليس صدفة – إنه شيء ما في النفس، نمط حياة، كما يتراءى للإنسان. كانت لدي رغبة في هذا الفيلم أن أجبر المشاهد، كي يؤمن قبل كل شيء في أمر بسيط جداً، ولكنه غير واضح بالضبط: تملك السينما في معنى محدد وكأداة إمكانيات كبيرة أكثر من النثر. انني أقصد الإمكانيات الخاصة التي تمتلكها السينما كي ترصد الحياة، وترصد تياراتها المبتذلة الكاذبة. وفي هذه الإمكانيات في قدرة السينما بالضبط على أن تمعن النظر في الحياة بعمق، ودون أحكام مسبقة، يكمن بمفهومي المحتوى الشاعري للسينما.

أنا أفهم أن التبسيط المفرط للشكل يستطيع أن يكون مغالياً بالتزويق بشكل غير مفهوم ومتعجرف ومتوتر. لقد كان واضحاً بالنسبة لي شيء واحد: ضرورة إيصال أية ضبابية وتحفظ، وكل ما اتفق على تسميته " الجو الشاعري " للفيلم إلى الرفض. إنهم يسعون عادةً لبناء مثل هذا الجو بشكل خاص على الشاشة. ولكن كان واضحاً بالنسبة لي أنه ليس من الضروري إنشاء هذا الجو. انه يرافق الشيء الرئيسي، الناشيء عن المسائل التي يحملها المؤلف. وبمقدار ما تصاغ هذه المهمة

الرئيسية بشكل واضح، وبمقدار ما يشير إلى المعنى بدقة، بمقدار ما سيكون الجو الذي يظهر حوله (أي المعنى) أكثر أهمية، إنهم يبدؤون وحسب العلاقة تجاه هذه المذكرة الرئيسية بترديد الأشياء، والمنظر، والنبرة التمثيلية. يصبح كل شيء مترابطاً مع بعضه وضروري. كل شيء سيتكرر بتجاوب. لكن الجو يظهر كنتيجة، كعلة لامكانية التمركز على الشيء الرئيسي. إن الجو بحد ذاته لا يخلق... لذلك بالضبط لم يكن تصوير الإنطباعيين قريباً بالنسبة لي أبداً، مع رغبتهم بتسجيل اللحظة الجارية والمتغيرة، ونقلها بسرعة خاطفة. إن كل ذلك لا يبدو لي مهمة جدية للفن. أما في "ستالكر "، فكان لدي رغبة، وأكرر ذلك، في التمركز على الأمر الرئيسي – وهذا الأمر كما يبدو لي قد أعطى الإمكانية لظهور جو إنفعالي مثير للعدوى، تميزت بها أفلامي جميعها حتى الآن.

أي موضوع رئيسي كان يجب أن يدوي بوضوح في هذا الفيلم؟. إنه موضوع كرامة الإنسان، وموضوع الإنسان الذي يعاني من غياب الكرامة الخاصة. إن المسألة تتلخص في أنه عندما يتوجه أبطالنا في رحلتهم، فإنهم ينوون الوصول إلى ذلك المكان، حيث ينفذون رغباتهم الخفية. وما داموا يسيرون، فهم يتذكرون ذلك الإنسان الواقعي الملقب أبو الشوك مرةً، ومرة أخرى أسطورته، يتذكرون كيف ذهب إلى المكان المقدس، كي يطلب الصحة لابنه. ووصل إليه. ولكن عندما عاد من حيث أتى، اكتشف أن ابنه لا يزال مريضاً كما في السابق، وفيما بعد أصبح غنياً ويملك ثروة لا تعد ولا تحصى.

لقد حققت له المنطقة وجوداً واقعياً، ورغبات حقيقة. وانتحر ابو الشوك شنقاً.

لقد حقق أبطالنا في نهاية المطاف الأهداف، ولكنهم يصلون إلى ذلك المكان بعد معاناة كبيرة، وبعد إعادة النظر في فهم أنفسهم، بحيث لم يعتزموا الإقتراب منه. لقد ارتفعوا إلى وعي تلك الفكرة، أن أخلاقياتهم غير كاملة على الأرجح، وأنهم لا يجدون في أنفسهم ايضاً القوى الروحيةكي يؤمنوا حتى النهاية بأنفسهم.

وهكذا حسب اعتقادي حتى المشهد الاخير، عندما تظهر في المقهى، حيث يستريحون بعد الرحلة، زوجة ستالكر، امرأة تعبة، عانت الكثير. إن وصولها يضع أبطال الفيلم امام شيء ما جديد وغامض ومدهش. من الصعب بالنسبة لهم فهم اسباب المعاناة اللانهائية لهذه المرأة من زوجها، والتي ولدت له طفلاً مريضاً،

وتستمر في حبه بذلك التفاني، كما أحبته في أيام شبابه. إن حبها وإخلاصها – هما الأعجوبه التي يمكن أن توضع في وجه عدم الإيمان والفساد والوقاحة، أي في وجه ما عاشه أبطال الفيلم حتى الآن، العالم والكاتب.

سعيت في هذه اللوحة لأول مرة، أن اكون محدداً بشكل واضح في الإشارة لتلك القيمة الرئيسية الإيجابية التي كما يقال عاش فيها الإنسان. لقد جرى الحديث في "سولياريس " عن أناس ضائعين في الفضاء، ومضطرين شاؤوا ذلك أم أبوا، أن يحصلوا على قطعة جديدة من المعرفة. إن هذا سعي لا نهائي للمعرفه أعطي للإنسان من الخارج، ودراماتيكي من حيث محتواه، لأنه مقرون بالقلق الأبدي، وبالحرمانات، بالألم واليأس – لأنّ الحقيقة النهائية لايمكن الوصول لها. لقد أعطي لهذا الإنسان الضمير ايضاً، الذي يجبره على أن يتعذب، عندما لا تتطابق أفعاله مع قوانين الأخلاق – ذلك يعنى أن وجود الضمير تراجيدي بالمعنى المحدد للكلمة. إن فقدان الأمل قد لاحق الأبطال في " سولياريس "، وكان المخرج الذي اقترحناه لهم بشكل عام كاذباً ووهمياً. كان في الحلم، كان في إمكانية وعي جذورهم، تلك الجذور التي ربطت الانسان إلى الأبد بالأرض التي ولدته، ولكن هذه الروابط لم تكن أيضاً واقعية بشكل كاف.

حتى في " المرآة " حيث جرى الحديث عن المشاعر الإنسانية العميقة، الأصلية، وغير العابرة، والأبدية. هذه المشاعر تحولت إلى عدم فهم البطل وارتباكه، الذي لم يستطع أن يعي لماذا فرض عليه أن يتعذب نتيجة الحب للأقرباء، إنني أكمل في " ستالكر " الحديث إلى النهاية في المعنى المحدد – إن الحب الانساني ما هو إلا أعجوبة قادرة على أن تقف ضد أي تفكير نظري جاف حول اليأس من العالم. هذا الشعور – هو قيمتنا العامة والإيجابية والغير مشكوك بها. هو ذلك الشيء الذي يعتمد عليه الإنسان، والذي أعطي له للأبد.

يجب على الكاتب في الفيلم أن يتلفظ بخطاب طويل حول أن العيش ممل في عالم القانونية، حيث حتى الصدفة – هي نتيجة القانونية ما دامت خفية بالنسبة لمفهومنا. إن الكاتب وربما لأجل ذلك يتوجه إلى المنطقة كي يدهش أحداً ما، ويتحسر أمامه... بيد أن امرأه بسيطه تجبره بالواقع على الدهشة بإخلاصها، وقوة كرامتها الإنسانية. وهكذا هل ينصاع الجميع للمنطق؟، هل يمكن تقسيم وحساب كل شيء إلى عناصر مركبة؟.

كان من الضروري بالنسبة لي أن أنشيء في هذا الفيلم ذلك الشيء الإنساني غير القابل للذوبان، وغير القابل للتحليل بشكل خاص، الأمر الذي يتبلور في روح كل واحد، ويشكل قيمته.

بدا لدى ذلك كل من الابطال، وكأنهم يعانون من الفشل، وفي جميع الأحوال يجد كل واحد منهم شيئاً ما لايقيم من حيث الأهمية: الإيمان والإحساس بالأمر الرئيسي في نفسه، وهذا الرئيسي يعيش في كل إنسان.

وهكذا فقد جذبتني في " ستالكر " كما في " سولياريس " وبأقل ما يمكن الحالة الخياليه. للأسف، كان هناك في " سولياريس " بالرغم من ذلك الكثير من الخصائص الخيالية العلمية التي تصرف النظر عن ما هو رئيسي... إن الصواريخ والمحطات الفضائية – قد تطلبتها رواية ليم – وكان من الممتع صنعها، ولكن يبدو لي الآن أن فكرة الفيلم كانت يمكن أن تتبلور بوضوح أكبر، لو تم تجنب ذلك تماماً. أفكر أن الواقعية التي تجذب الفنان للبرهنة على أفكاره، يجب أن تكون، واعذروني على تكرار الكلام واقعية، أي مفهومة بالنسبة للإنسان، ومعروفة له منذ الطفولة. وبمقدار ما تكون واقعية بهذا المعنى للكلمة – سيكون الفيلم بالتالي وسيكون المؤلف أيضاً أكثر إقناعاً.

يمكن تسمية حالة البدء في " ستالكر " بالشيء الخيالي. كانت هذه الحالة بالنسبة لنا ملائمة، لأنها ساعدت بوضوح أكبر للإشارة إلى الصدام الأخلاقي الجديد، الذي يقلقنا في الفيلم. لم يكن هناك داخل نسيج ما يحدث نفسه أي خيال... يحدث كل شيء في الفيلم، كما لو الآن، كأنه منطقه توجد في مكان ما قربنا. إن المنطقة – ليست مساحة وحدوداً، انها ذلك الإمتحان الذي يستطيع الإنسان نتيجته، إما أن يقاوم أو ينكسر. هل يثبت الإنسان – هذا يتعلق بشعوره بكرامته الخاصة، وقدرته على التمييز بين الرئيسي والعابر.

انني أرى واجبي في أن أظهر ما هو إنساني بشكل خاص، وما هو أبدي ويعيش في روح كل واحد، ولكن لا يعي الإنسان هذا الأبدي والرئيسي دائماً، بالرغم من أنه يوجد في كل واحد منا. إن الناس متسرعون بشكل كبير، ويتعبون في أحيانٍ كثيرة، ويملون كثيراً من أنفسهم، كي يشعروا بمحتواهم الخاص، ولكن

يصبح كل شيء حراً في نهاية المطاف، حتى هذا الجزيء البسيط الذي يستطيع الإنسان أن يستند عليه في وجوده – القدرة على أن تحب. هذا الجزيء يمكن أن ينمو في روح كل واحد، وفي المبدأ الحيوي الرئيسي الذي يعطي الإمكانية للحياة، ويعطي معنىً لوجودنا. إنني أرى أن واجبي يكمن في أن يحس الإنسان بنداء الحب، نداء الحب السامي، عندما يشاهد لوحاتي.

أولغا سوركوفا: هل يمكن التكلم عن أن اللوحة الاخيره لتاركوفسكي "ستالكر" مكرسة لقضية الناس الذين فقدوا الإيمان واليائسين والمحطمين، ولكنهم يظمؤون بشكل معذب، ويأملون بلقياها من جديد؟. بدا لي أن اللوحة هي اهتمام سابق لأوانه في النظر إلى تلك الحوافز كقوى محركة، يمكن بها فقط أن يكون الإنسان حياً. وإذا توصل أبطال " سولياريس " سابقاً إلى فهم تلك الحقيقة البسيطه والأبدية، الممثلة في أنه " من الضروري على الإنسان أن يكون إنساناً فقط "، فإن فكرة المخرج الآن سارت إلى الابعد. إننا نرى الناس الذين يجب عليهم قبل كل شيء أن يجدوا في أنفسهم معنىً وحافزاً لوجودهم، الناس الذين يريدون بأي ثمن العودة إلى ذواتهم وأنفسهم، وإلى التناسق المفقود، وإيجاد فكرتهم العامة الموحدة تلك، التي تهادنهم مع العالم، ومع النفس،وبالتالي تجعل منهم اولئك الناس الذين يحتاج احدهم إلى الآخر ويرتبط به.

إن ستالكير بطل هذه اللوحة الجديده يقرأ شعر أرسين تاركوفسكي:

وها هو الصيف قد انقضى
كانه لم يكن
ألجأ إلى الدفء
ولكن هذا قليل فقط
إن كل ما حدث لي،
هو كورقة مشابهة لراحة الكف
استلقت في يدي مباشرة
ولكن هذا قليل فقط.
ماضاع عبثاً

لا الشر ولا الخير
استلقى في يدي مباشرة
لكن هذا قليل فقط

الحياة أخذت تحت جناحيها
وصانت وأنقذت
لدي حظ في الحقيقه
لكن هذا قليل فقط

لم تحترق الأوراق
ولم تقصف الغصون
إن النهار قد غسل كل شيء كما الزجاج
لكن هذا قليل فقط.

إن ستالكر يقرأ الشعر في تلك اللحظة، عندما نشأ شعور ثقيل وتأفف بشكل خاص تجاهه من قبل أصحابه. إنه يقرأ الشعر على أمل أن يشرح لهم نفسه وسوء حظه في هذا العالم – أن يحدثهم بأن " الإنسان لا يعيش بالخبز وحده "، وأن يخبر عن شوقه الذي يسوقه من جديد ومن جديد خلف الأمل في المنطقة.

يتكلم تاركوفسكي أن " الفن يحمل في طياته توق إلى المثال. يجب أن يزرع في الإنسان الأمل والإيمان. حتى إذا كان العالم الذي يتحدث عنه الفنان لا يترك مكاناً للتوكل عليه. كلا، وحتى بتحديد أكبر، بمقدار ما يكون العالم الذي يظهر على الشاشة مظلماً، بمقدار ما يجب أن نحس بوضوح أكبر، بما هو موضوع في أساس مذهب الفنان الإبداعي وهو المثال، بمقدار ما يجب أن يفتح بجلاء أمام المشاهد إمكانية الخروج إلى سمو روحي جديد ".

إن فيلمه الأخير الذي يبسط امامنا لوحة مرة عن هموم الناس ويأسهم، يسعى لتأكيد الحقيقه النهائية حولهم: قليل من الهدوء، قليل من الشبع والرفاهية، قليل من النجاحات والإنجازات. هناك شيء ما أكبر ضروري للإنسان، يلهم روحه، ويبين

معنى وجوده، ويوحده مع الناس الآخرين... إن فيلم تاركوفسكي يفتح بوابات الروح لكل من يستطيع أن يكون " محظوظاً في الواقع " ولكن " هذا قليل فقط "...

إننا نوقف حديثنا بهذه الكلمة غير الكاملة، من أجل أن نتابعه من جديد ومن جديد. سيكتب تاركوفسكي لاحقاً على ما أعتقد، الكثير من المقالات والكتب. يمكن أن تنقح بعض أفكاره واستنتاجاته، التي لا تشوبها شائبة، مع الزمن، وتجسد الكمال والإنجاز المنطقي. إننا سنفترق الآن عنه، في تلك اللحظة، حيث يبدأ العمل على لوحته الجديدة، ويعيد النظر كما هو دائماً، ويتأمل الكثير من ذلك الذي أمكن وضعه في هذا الكتاب بإقناع أكثر أو أقل.

الفهرس

الصفحة

سيناريو فيلم

المـــــــــرآة

الكسـنـدر مشـارين
أنـدريه تاركوفسكي
إخـراج : أنـدريه تاركوفسكي
تـرجمة : يونـس كـامـل ديب

العنوان الأصلي للكتاب :

Мишарин Александр,

Тарковский Андрей

ЗЕРКАЛО

киносценарий

المــــرآة

لا يعني اسمي لك شيئاً ولكن في الحزن
والسكينة وأنت مكتئبة، الفظيه قولي: ثمة
من يذكرني ثمة في العالم قلب أسكنه.

بوشكين

حل الشتاء أخيراً. هطلت بواكير الثلج الذي سيذوب غداً. وفي مركز المدينة في الليل، سيجرفونه بالآلات، وسيبدأ عمال التنظيف معركتهم اليومية التي ستطول عدة أشهر، حتى بداية نيسان تقريباً.

هنا قرب الضواحي، يثير هذا الثلج الخفيف الفتي بهجةً أكبر. إنه يذكرنا بعيد رأس السنة، ويبدو كبداية لعيد. ما يزال النهار يتأخر في الطلوع كما في تشرين الثاني والناس يخرجون من بيوتهم وهم يفكرون: «ها قد حل الشتاء، وخفية مضى عام آخر!..» وعندما تلوح الشمس عبر الغيوم الواطئة، فإن الشارع الطويل ذا البيت الأبيض العالي، المحاط ببيوت خشبية صغيرة وأسيجة وسقائف، يبدو، في عمق الساحات، أنيقاً بلا مناسبة، وتنتابك الحيرة بسبب هذا. وفي الشارع يسود هدوء جديد، شتوي، وكل صوت يبدو خفيفاً، مفتوحاً، ورناناً. ولسببٍ ما تحس بالرغبة في أن تبدأ حياةً جديدة.

عند باب المقبرة ثمة نساء يبعن أغصان الشوح وأزهاراً ورقية، والشرطي الذي يراهن هنا، ربما، ليس أول مرة، فإنه يحاول ألا يعرهن اهتمامه، وإنما يكتفي

بالوقوف أمام واجهة محل الزهور المغطاة بالصقيع، متأملاً تلك البراعم المتأخرة، المصفوفة خلف الزجاج. عبر البوابة المفتوحة يدخل أناس يحملون مجارف ورفوشاً ملفوفة بالخرق...

- ماما.. هذا أنت؟
- أجل، أجل.. ماذا حدث؟
- لا شيء.. إنه مجرد سؤال..
- أما يزال كل شيء لديك على حاله؟ ألا تفعل شيئاً؟
- ماذا أقول لك؟ إنني لا أفعل شيئاً.. وإنما أستجمع أفكاري.. ألا تذكرين ما هو ذلك النهر الصغير ذو الاسم الغريب المار بالضيعة..؟
- أي نهر؟ تقصد نهر الغراب؟
- نعم، هذا هو، الغراب.
- ما حاجتك إليه؟
- لا شيء. خطر ببالي فحسب.
- أأنت بجد اتصلت بي فقط لتعرف اسم نهر الغراب؟!
- قد لا أستطيع المجيء اليوم. سأتصل بك. إلى اللقاء.
- من أين تتكلم؟
- من المدينة، من الباب العمومي.

في المقبرة، وعبر زواياها المغطاة بالثلج، كان ثمة جنازة قليلة العدد تتحرك. رجال يحملون نعشاً. في المقدمة يسير رجل يحمل مجرفة. إنه يتقدم بسرعة، ولهذا كان بين حين وآخر يتوقف وينتظر.

الهبوب الخفيف للريح هنا، والذي ربما لا يكاد يلاحظ في المدينة، يحمل ندف الثلج عبر الأشجار الباسقة، ويهيلها على الرؤوس الحاسرة ووجه الميت.

لا أحد يصدقني عندما أقول إنني أتذكر نفسي عندما كان لي من العمر عام ونصف. ولكنني أذكر بالفعل الدرج الخارج من الشرفة، وأحراش الليلك، وكيف كنت أتزلج على حاجز الدرج بواسطة غطاء طنجرة من الألمنيوم، في نهار مشمس للغاية.

أغلقوا النعش، وفجأة شهق أحدهم وألقى بنفسه على النعش مطالباً بفتحه، ثم تسمَّر في أرضه، وعندها حل الهدوء في تلك الغابة الحزينة، التي تتأرجح أشجارها على مهل.

أحياناً يخيل إليَّ أن من الأفضل ألاَّ نعرف شيئاً عن الموت، وألا نفكر فيه، مثلما لم نعرف شيئاً عن ولادتنا، ولم يكن باستطاعتنا أصلاً التفكير فيها.

من أجل ماذا ومن، ينبغي أن تذهب حياتنا إلى غير رجعة وبمثل هذه القسوة، ولماذا علينا أن نعاني من اليأس والخواء، ومن أين يستمد البشر كل هذه القوة؟ على ماذا يعاقبون؟ لماذا كلما أحببنا أكثر كان الفقد أكثر إيلاماً وهولاً؟

لماذا، وبأي حق، اعتدنا الموت؟ وكيف ترغمنا الطبيعة على أن نكون سطحيين بحيث لا نفكر فيه؟ خاصة وأننا نظهر بمظهر من يعرف كل شيء. ترى ألم يمت ما يكفي من الناس؟ لماذا نحرم من آخر ما لدينا؟ فالموتى في الحرب لم يعودوا يحصون بالمئات والآلاف، وإنما بالملايين وعشرات الملايين! وربما بعد الحرب القادمة لن يبقى أحد ولن يكون هناك من يبكينا؟!

ولكن الناس يموتون، ويحملون على العربات، ويدفنون في الرمل بعد أن يغطوا بأكفان رطبة، وعليهم يبكي أهلهم، ولهم تحفر المقابر في الجليد، وتطلق لهم ثلاث طلقات في الهواء..

ربما كان من الأفضل ألا نحب أحداً، وأن نعمى ونصم ونقتل في أنفسنا الذاكرة؟ كيف يمكن إيقاف كل هذا؟

وفجأة تخطر في بالي تلك التعويذة:

وها هو يقترب من فمي
ويقتلع لساني الخاطئ
لساني الهاذر المرح
لسان الأفعى الحكيمة
وإلى فمي المتيبس
يعيد لثة مدماة

وها هو يشق صدري بالسيف

وينتزع قلبي المرتعش

ويحشو حفرة الصدر

بجمر ملتهب

يموت الناس بأشكال مختلفة. منهم من يموت وحيداً وليس لديه من يدفنه، منهم من يموت في أرذل العمر، أو يموت قبل أن يبدأ حياته محترقاً بالنار، أو على متن باخرة فيغدو البحر قبره، ويودعون بصمت جليل وبارد، أو بنحيب الأحباء عندما يموتون برصاصة أو يغرقون في مستنقع، على بعد مئات الكيلومترات عن بيتهم، أو يودعون بالأزهار وطلقات المدافع، وبموكب رسمي.. يموتون دون أن ينتبه إليهم أحد، في صالة مسرح أو سينما، ويغيبون في الرمل والنار والتراب، في المجهول، عبر حزن المحبين وخواء يأسهم. عندما يذهبون، يغيبون ويغيبون في عتمة الحياة المنقطعة.

... كنت أرقد كالجثة في الصحراء

فناداني الحب بصوته:

قم أيها النبي، وانظر واستمع

ونفّذ إرادتي

طف بالبحار والبراري

وألهِب القلوب بكلمتي

التراب يرتفع ويهوي جانباً، والتابوت يخرج من القبر، ويرتفع غطاؤه، والمشيعون يتراجعون ذاهلين، وتذرف الدموع من جديد.

بعد فترة وجيزة، عاد الناس إلى المدينة الحية الصاخبة، مدينة كل يوم.

الأسئلة التي ينبغي أن تجيب عليها أمي:

تم إجلاؤكم عندما اندلعت الحرب. ألا تذكرين في أي يوم حدث هذا؟

كيف وصلتم إلى مستقركم الجديد؟ تذكري من فضلك.

أين سكنتم بعد الإجلاء؟ ما هو هذا المكان؟ ألم تكوني فيه من قبل؟

من تحبين أكثر: ابنك أم ابنتك؟ من منهما أقرب إليك، الآن وعندما كانا طفلين؟

كيف تنظرين إلى اكتشاف الطاقة النووية؟

هل تحبين إقامة الحفلات في بيتك ودعوة الضيوف؟

هل تجيدين العزف على آلة موسيقية ما؟ ألم تدرسي الموسيقى أبداً؟ والغناء؟ وفي شبابك؟

هل تحبين الحيوانات؟ أي منها تحديداً؟ الكلاب أم القطط أم الخيول؟

ما رأيك بـــ «الصحون الطائرة»؟

هل تؤمنين بالأشياء التي تجلب الحظ أو النحس؟

لقد عملت زمناً طويلاً في المؤسسة ذاتها. لماذا؟ ربما كان بإمكانك العثور على عمل أفضل؟

ما رأيك بمفهوم «التضحية بالذات»؟

لماذا، بعد الانفصال عن زوجك، لم تحاولي الزواج مجدداً؟ ألم يكن لديك رغبة؟

نهر الغراب هادئ وغير عميق، تغمره أعشاب طويلة مجدولة كثيفة، تلمع عند المنعطفات. كان النهر يقطع مرجاً واسعاً.

أنا وأختي كنا نتسكع في الماء الدافئ، والشجيرات التي تعلوه بحثاً عن العنب البري. كانت شفاهنا وأكفنا وردية وأسناننا كحلية.

بالقرب من جسر مؤلف من شجرتي حور رومي ساقطتين كانت أمنا تغسل البياضات وتضعها في طبق أبيض.

– مانيا! – ارتفع نداء ضاعفه الصدى من رابية تكسوها الأشجار.

– دونيا؟! – أجابت أمي.

– مانيا! – جاء الصوت مجدداً من عل – ألن تذهبي لاستقبال زوجك؟ إنه قادم في قطار الثانية عشر!

– دونيا! تعالي إلي لأخذ الغسيل! أنا ذاهبة.. اتفقنا؟ وانتبهي للطفلين.

– طيب..

خرجت أمي مسرعة من الماء، وأرخت كميها وهي سائرة، وصعدت الرابية عبر درب ضائع بين الشجر.

– هيه! لا تذهبا إلى أي مكان! الآن ستأتي إليكما الخالة دونيا – صاحت بنا أمي واختفت بين الأشجار.

كان الطريق من محطة القطار يمر بقرية أغناتفا ثم ينعطف جانباً وينحني وفق انحناء النهر، على بعد كيلومترين من المزرعة التي نأتي للسكن فيها كل صيف، ثم يتابع سيره عبر غابة السنديان المقفرة متجهاً إلى قرية تومشينو. بين المزرعة والطريق يمتد حقل من الفول. لا يمكننا رؤية الطريق من المزرعة ولكننا كنا نحس به من المارة القادمين من المحطة إلى تومشينو. الطريق الآن خال.

كانت أمي جالسة على خشبة مرنة من أخشاب السور الممتد عبر طرف الحقل.

من هنا يصعب تخمين السائر على الطريق في مشيته. عادة كنا نتعرف على القادمين إلينا فقط عندما يظهرون من خلف الشجيرات الكثيفة التي تتوسط الحقل.

كانت أمي جالسة تنتظر. الشخص الذي يسير على الطريق متمهلاً، كان محجوباً عنا بالشجيرات.

إذا ظهر الآن عن يسار الشجيرات فهو أبي. وإذا ظهر عن يمينها فليس هو، وهذا يعني أن أبي لن يأتي أبداً.

ظهر القادم عن يمين الشجيرات.

القادم (مقترباً): عفواً أيتها الفتاة. هل أسير في الاتجاه الصحيح نحو تومشينو؟

الأم: كان عليك ألا تنعطف عند الشجيرات.

القادم (ناظراً فيما حوله): آ.. ما هذا؟

الأم: ماذا ؟

القادم: لِمَ أنت جالسة هنا؟

الأم: هنا أعيش.

القادم: أين؟ فوق السور تعيشين؟

الأم: أنا لا أفهم.. ما الذي يهمك بالضبط: الطريق إلى تومشينو أم أين أعيش؟

القادم (وقد لاحظ المزرعة خلف الأشجار): آه.. هناك بيت. (ثم وهو يلوح بحقيبته الجلدية) تصوري أنني جلبت معي كل الأدوات ولكن نسيت المفتاح. ألديك مسمار أو مفك؟

الأم: لا.. ليس لدي مسامير.

القادم: ولماذا أنت متوترة؟ هاتي يدك فأنا طبيب. (ويأخذ يدها في يده).

الأم: ماذا أخيراً؟

القادم: إنك تشوشين علي، فلا أستطيع العد.

الأم: وماذا علي أن أفعل، هل أنادي زوجي؟

القادم: ليس لديك أيّ زوج. أنا لا أرى خاتماً.. أين خاتم الزواج؟ رغم أن قلة تلبس الخواتم الآن.. العجائز وما شابه..

صمت حرج.

القادم: أيمكنني أن أطلب منك سيجارة؟ (يشعل السيجارة ويجلس قرب الأم) لماذا أنت حزينة؟

السور يشهق وينخلع. الاثنان يسقطان على الأرض. الأم تهب واقفة، أما القادم فيرقد بين الأعشاب ضاحكاً.

الأم: يا إلهي! لا أفهم ما الذي يفرحك هكذا.

القادم: من الممتع أن يقع المرء مع امرأة لطيفة. (فاصل يستعرض فيه القادم الأعشاب والشجيرات الممتدة حوله) أتعلمين.. لقد وقعت فوق أعشاب وجذور.. الخ.. ألم يخطر لك يوماً أن النباتات تحس وتفكر بل وتكتشف؟ شجرة الجوز هذه مثلاً..

الأم (باستغراب): هذه شجرة حور رومي..

القادم (منزعجاً): هذا ليس مهماً. كنت أريد القول إن الأشجار لا تركض إلى أي مكان. نحن الذين نركض ونصخب، ونتفوه بالتفاهات. كل هذا لأننا لا نؤمن بالطبيعة التي تسكننا. ليس لدينا سوى العجلة وسوء الظن، وقلة الوقت المخصص للتفكير.

الأم: اسمع.. ولكن هذا..

القادم: (مقاطعاً): سبق وسمعت ما تريدين قوله. ولكن هذا لا يهددني. فأنا طبيب.

الأم: ألم تسمع بـــ "العنبر رقم ٦" ؟

القادم: هذا مجرد اختلاق. محض خيال وتأليف. (يرفع عن الأرض حقيبته ويبتعد في الممر المؤدي إلى الحقل، ويتوقف) تعالي إلينا في تومشينو. أحياناً نمضي أوقاتاً مرحة هناك.

الأم (تصرخ في إثره): الدم يسيل منك!

القادم: من أين؟

الأم: خلف أذنك. ليس هذه، بل الأخرى!

القادم يلوح بيده غير عابئ، ثم يقطع الممر نحو المنعطف إلى تومشينو.

الأم تتابعه ببصرها طويلاً، ثم تستدير وتسير على مهل نحو المزرعة.

كان الصباح مطفأ. وكنت وأختي نجلس خلف المائدة في غرفة شبه مظلمة ونأكل عصيدة الحنطة بالحليب. وكانت أمي واقفة قرب النافذة، متكئة بعجزها على طرفها، تتصفح دفتراً أخرجته من حقيبة السفر.

الصفحات الأخيرة تحرق ذاتها
تصعد إلى السماء وتقف في دربك
كل هذه الغابة تعيش ذاك القلق
كالذي عشناه أنا وأنت في العام الأخير
في العيون الدامعة ينعكس الطريق
كما ينعكس في البركة الشجر

لا تشاكس، لا تهدد، لا تقترب
لا تدس صمت الغابة
يمكنك أن تستمع إلى أنفاس الحياة القديمة:
الفطر يزحف فوق العشب الندي
واللزوجة تنخر فيه حتى العظام
ولذع طري يدغدغ الجلد
ماضينا كله أشبه بالوعيد
انتظرني، سأعود لأقتلك
السماء ترتعد وتحضن صفصافة
وكأنها تقدم وردة
فلتصعد النار أعلى
حتى تبلغ العيون

فجأة صرخ أحدهم. لقد عرفت فيه صوت العم باشا، صاحب البيت الذي نقطنه:

- دونيا، يا إلهي، دونيا!

نظرت أمي عبر النافذة، ثم اندفعت نحو مخزن القش. عادت بعد ثوان وقالت لنا:

- ثمة حريق، ولكن لا تصرخا !

تسمَّرنا من البهجة، ثم ركضنا إلى الفناء.

على الدرج، في عتمة الغروب، كانت تقف كل أسرة غورتشاكوف: العم باشا، دونيا، وابنتهما كلانكا ذات السنوات الست، وكانوا ينظرون جميعاً نحو البيدر.

- آه يا ابن الكلب - غمغم العم باشا عبر أسنانه- لو أنك تقع في يدي...

- ربما يكن هذا من فعل فيتكا.. ربما هو هناك.. يحترق؟ قالت دونيا بصوت خفيض وهي تجفف دموعها بطرف منديلها.

كانت تلة القش الضخمة، الواقفة في منتصف البيدر، تلتهب كالشمعة. إن قش آل غورتشاكوف كان يحترق. لم يكن هناك ريح، وكانت الشعلة البرتقالية تتصاعد بهدوء نحو السماء، مضيئة جذوع شجر البتولا الواقفة على نتوء في الغابة البعيدة.

كان عمرك ٨ سنوات عندما قامت الثورة.. ماذا تذكرين من ذلك الزمن؟

من تعتبرينه الأقوى: الرجل أم المرأة، ولماذا؟

هل فعلت ما يخالف ضميرك يوماً ما؟ إذا كان الجواب نعم فضمن أي ظروف؟

اعذريني على هذا السؤال السطحي: ما هو الطعام المفضل لديك؟

كيف بدأت تدخنين؟ ألست نادمة على هذا؟

هل صادقت أناساً ليسوا من وسطك الاجتماعي؟ كيف وضمن أي ظروف؟

حدثيني عن أحد منهم، تعتقدين أنك أحببته أكثر من الآخرين؟

كيف تستطيعين صياغة مفهوم كالتاريخ؟

لماذا ربحنا الحرب الوطنية، ما هي وجهة نظرك؟

حفيدك ما يزال طفلاً. ما هي الكتب واللوحات والمؤلفات الموسيقية التي تريدين أن تعرفيه عليها أولاً؟

لو أتيحت لك الفرصة في أن تتوجهي إلى جميع البشر على الأرض بنصيحة أو طلب فماذا ستقولين لهم؟

هل حدث لك أن كنت غير منصفة؟ إذا كان الجواب نعم فمتى وضمن أية ظروف؟

خلال حياتك كنت في أماكن أخرى غير موسكو.. أين كنت تحسين نفسك أفضل ولماذا؟

هل حدث لك أن تصرفت بشكل مبدئي، ثم عانيت من نتائج تصرفك هذا؟

هل كنت مضطرة دائماً لأن تدفعي ثمن مبادئك؟

هل رغبت يوماً في تصحيح هذا الخطأ؟ أم أن المبادئ أهم بالنسبة إليك من أي ثمن تدفعينه؟

انطلاقاً من تجربتك ماذا تنصحين أولئك الذين بدؤوا حياتهم للتو؟

هل تخيلت يوماً ابنك جندياً؟ ألم يكن لديك إحساس، وقت الحرب، أنه ستأتيك في لحظة ما ورقة نعيه؟

كنيسة سيمونوف في بوريفتس كانت تنهض فوق تل لفحته الشمس، تحيط به· أشجار البتولا والصفصاف العتيقة. أذكر كيف حطموا قبتها. حدث هذا في زمن بعيد، قبل الحرب. كنت وأختي نقف مع مجموعة نساء قليلة العدد، ينظرن إلى الأعلى برعب مكتوم. اصطحبتنا إلى هناك معلمتنا مدام إيجيني، وهي سيدة بدينة خرقاء من ليون، ذات عينين شريرتين جاحظتين ورقبة قصيرة. كانت تحمل في يدها كوزاً ورقياً، مليئاً بنمل لامع بني. وكانت تهددنا بأنه في حال عصيان أوامرها فإنها ستفرغ محتوى الكوز في ظهورنا.

كان ثمة رجال يصعدون إلى سطح الكنيسة وهم يتصايحون. أحدهم كان يجر خلفه حبلاً طويلاً وغليظاً. عندما وصلوا إلى قمة السطح أحاطوا بإحدى القبب وراحوا يلقون الحبل فوق أسطوانته القرميدية المزركشة. اقتربت أكثر ووقفت خلف جذع شجرة بتولا معوج. وعبر فرجة بين الناس الواقفين حولي لمحت، للحظة، وجه المعلمة القلق.

«اصنع أولاً دخان المدافع ممزوجاً في الهواء بالغبار الناتج عن حركة خيول المتحاربين. هذا المزيج ينبغي أن تجعله كما يلي: الغبار، باعتباره شيئاً ترابياً وثقيلاً، ورغم أنه يصعد بسهولة بسبب من دقته، ويختلط بالهواء، إلا أنه وبالسهولة نفسها يعود إلى أسفل. ويصعد إلى الأعلى بشكل خاص الجزء الأخف منه، بحيث يكاد يكون غير مرئي، وتأخذ نفس لون الهواء تقريباً. الدخان الممتزج بالهواء المغبر، عندما يصعد إلى علو محدد، سيبدو وكأنه عتمة قاتمة، وفي الأعلى سيبدو الدخان مرئياً بوضوح أكثر من الغبار..»

سمعت صوت امرأة تبكي في مكان ما بالقرب مني. تلفتت، ولكنني لم أعثر على الباكية وسط الجمع. كان صوتها يتوارى مع صراخ رجل هرم في سترة عسكرية خضراء، كان يلوح بيديه، ويسير بمحاذاة جدار الكنيسة، معطياً الأوامر.

العمال الواقفون في الأسفل التقطوا طرفي الحبل الملقين من السطح وربطوهما بأسفل جذع شجرة البتولا التي كنت أقف قربها.

العجوز الراكض دفعني جانباً. أدخلوا بين طرفي الحبل عتلة وراحوا يديرونها كالمروحة قدر استطاعتهم.

«من تلك الناحية التي يسقط منها الضوء، هذا المزيج من الهواء والدخان والغبار ينبغي أن يبدو زاهياً وساطعاً أكثر من الناحية المقابلة. وكلما ابتعدنا في عمق هذا المشهد المضطرب فإن المحاربين سيبدون أقل وضوحاً، ويتلاشى الفارق بين ألوانهم وظلالهم. أما الأشخاص الموجودون بينك وبين الضوء، وخاصة إذا كانوا بعيدين في العمق فسيبدون قاتمين على خلفية ساطعة، وستكون أقدامهم مرئية بوضوح أقل، كلما كانت أقرب إلى الأرض، وذلك لأن الغبار هناك سيكون أكيف وأسمك..»

فجأة ومثل أفعى واثبة، التف الحبل على نفسه مرتفعاً عن الأرض مشكلاً عقدة بدأت تتطاول وتشتد. وفي هذه اللحظة رفعت رأسي للحظة ورأيت القبة البيضاء العالية والصليب الذي يعلوها، بلا حراك. فوق جرس الكنيسة كان ثمة غربان مضطربة تحوم مصدرة نعيقاً رناناً.

أحد الرجال الواقفين قرب الشجرة أطلق صرخة ما ثم ارتمى فوق الحبل المشدود. لحق به الرجال الآخرون وفعلوا مثله. لقد ألقوا بأجسادهم فوق الحبل الملتوي، وبدؤوا يهزونه بانتظام، متأرجحين فوقه، حتى بدأت قاعدة القبلة بالاستسلام. بدأ الطلاء يتشقق، وراحت ألواح القرميد تتهاوى، وأخذ الصليب يميل إلى جانب.

«... الهواء ينبغي أن يكون مكتظاً بالسهام وفي أوضاع مختلفة: سهم صاعد، وآخر هابط وثالث ينطلق في خط أفقي. وينبغي أن يصاحب مساراتها شيء من الدخان، في أثر طيرانها. لدى الأشخاص المتقدمة اجعل الشعر مغبراً، وكذلك الحواجب والأمكنة الأخرى القادرة على الإمساك بالغبار.

اجعل المنتصرين يركضون بحيث يتطاير شعرهم وثيابهم مع الريح. واجعل حواجبهم مقطبة. وإذا أردت لأحد ما أن يسقط، فارسم أثر الجرح على الغبار

المتحول إلى طين مدمى، وعلى الأرض الرطبة نسبياً أظهر آثار أقدام البشر وحوافر الخيول التي مرت من هنا..»

وهكذا في البداية سقطت القبة كلها على السطح الحديدي، ثم هوت شظايا القرميد على الأرض مصدرة قعقعة مدوية، ناثرة في الفضاء سحابات من الدخان، ورحت أمسح دموعي بكفي وأنا أسعل وأكاد أختنق، دون أن أستطيع رؤية شيء. مرة أخرى هوى شيء جديد، وهو يحطم أغصان البتولا الطويلة الممتدة إلى الأرض، وارتطم بالتراب وهو يصر ويئن، مثيراً زوبعة من غبار الكلس، حملتها الرياح القادمة من الفولغا ونثرتها بين ذرى الشجر.

«.. اجعل أحد الخيول يسحب فارسه القتيل، بحيث يترك خلفه في الغبار والدم آثار الجسد المسحوب.

اجعل المنتصرين والمهزومين ممتقعي الوجوه وارفع حواجبهم عند نقاط التقائها ببعضها، واجعل الجلد فوقها مجعداً على شكل ثنيات كئيبة.. واجعل الآخرين يصرخون بأفواه مفتوحة عن آخرها، وهم يركضون. وانثر مختلف أنواع الأسلحة بين أقدام المقاتلين... واجعل قسماً من الموتى مغطى إلى النصف بالغبار، وقسماً آخر مغطى بالكامل.

إن الغبار عندما يمتزج بالدم المراق يتحول إلى طين أحمر، والدم الذي يسيل متعرجاً من الجسد إلى التراب، يأخذ لون الغبار.

واجعل قسماً ثالثاً يحتضر وهو يكزُّ على أسنانه مطفأ العينين، جامعاً قبضته عند الصدر وثانياً ساقيه..»

قادوني إلى ظل بارد على الجهة المقابلة للكنيسة. رقدت في العشب مغمض العينين، وسمعت مدام إيجيني تصرخ بأحدهم، عبر قعقعة انهيار المبنى:

- ألتوني غتاء.. من فدلكم.. ألتوني غتاء..

ولكن أحداً لم يكن يفهم ما تقوله، وظلت مصرة على المطالبة بأن يعطيها أحد ما غطاء، لأنها لم تكن لتسمح بأن أرقد هكذا على الأرض العارية. ثم أرقدوني

على مشمع ما، وجلبوا قدح ماء، وراحت مدام إيجيني تفتح بأصابعها المرتبكة جفني وتدلق الماء في عيني، فانفلتت منها.

– الآن يا عزيزي.. الآن.. – قالت

وتعالت في الجانب الآخر من الكنيسة أصوات صاخبة وغاضبة، وكانت الأحجار تتساقط كذلك بصوت منخفض، وكان الهدير والصخب يزدادان باستمرار.

«.. إنك تستطيع أن تظهر الحصان، الذي يعدو بسهولة، وعرفه مشعث بسبب الرياح، بين الأعداء محدثاً بأرجله ضرراً كبيراً. إنك تشير إلى ذلك المشوه الذي يسقط على الأرض متستراً بترسه وإلى العدو الذي انحنى محاولاً قتله. يمكن إظهار الكثير من الأشخاص الذين سقطوا بصدورهم على الحصان الميت. إن سترى كيف أن بعض المنتصرين يتركون القتال ويخرجون من الحشود وهم ينظفون أعينهم ووجناتهم بكلتا يديهم من الأوساخ التي تغطيها. والتي تكونت من الدموع المنبثقة من العيون بسبب الغبار...»

سمعت كذلك من جانب الطريق خوار القطيع الذي يقترب، والذي ساقوه حتى الظهيرة، وأصوات سياط الرماة الطويلة ذات النهايات الشعرية.

وكانت المربية تصب الماء في عيني دائماً.

وأخيراً نظفت يديها وقالت بصوت منخفض، وهي تبتسم بالقرب.

– كارل ايفانوفيتش، كارل.. ايفانوفيتش... من المستحيل أن لا تقرأ هذا...

«وأنا كنت جندياً، وحملت العتاد العسكري..» – عبست وكررت بصوت منخفض تماماً: «وأنا كنت جندياً...»

وبعد ذلك، وبعد أن هدأنا تماماً، وقفت من جديد على مسافة آمنة من الآجر الساقط من الأعلى وأنقاض البناء، ورأيت كيف أن بقرة جارنا ذات القرن الواحد، الخائفة من الضجة، ومن كثر الناس، ومن تكسير الأشجار، قد اندفعت فجأة إلى نفس الدغل الذي يحدث فيه كل ذلك، وأسقطت غصن شجرة بتولا وقع عليها من الأعلى مصدراً ضجيجاً، وقد انهارت كقتيلة على الأرض وهدأت، حتى أنها لم تحاول النهوض. كانت القبب تستلقي عند قواعد أشجار البتولا المحطمة والمتشققة.

كانت موزعة وتختلط عليها مخلفات الطيور، وصلبان ملوية تتشابك معها الغصون ذات الأوراق المصقولة، والتي ترتعش في شمس تموز الساطعة.. وقد وقفت حول الكنيسة فلاحات كن يصلين ويمسحن دموعهن.

«...إنك تظهر كذلك الرئيس، الذي يجري مع صولجان مرفوع نحو الفريق الاحتياطي كي يريهم ذلك المكان حيث هم ضروريين. وكذلك النهر، وكيف تجري فيه الأحصنة مثيرة في الماء الموج المزبد، وكيف يتناثر الماء المعكّر في الهواء بين أرجل وأجسام الجياد. لم يبق مكان واحد ممهد سوى مواطئ حوافر الخيل التي كانت مملوءة بالدم...»

استلقت البقرة بالقرب من طوبة ساقطة وكانت تحرك أرجلها. اقترب من البقرة عجوز راكض ومهتاج بسترة عسكرية مغبرة لقد كان هذا العجوز هو المشرف على الهدم، وقبل كل شيء أزال الغصن الذي يغطي الرأس. وجلس القرفصاء بعد ذلك، وبمقدرة ودون استعجال لامس بأصابعه أثداءها، وتنهد ثم بدأ بحلبها بشدة بشكل اعتيادي وبرجولية. إن التدفق المتوتر للحليب ونشيشه قد اصطدما بالأرض.

وإذ أنهى العجوز الحلب انتصب بصعوبة وابتعد جانباً، نافضاً الحليب عن سترته العسكرية التي تحميه. نهضت البقرة وبثقل وبصورة غير مريحة، ووقفت قليلاً منكسة رأسها، وتمايلت، ومشت متثاقلة إلى أسفل المنحدر.

نظرت في أثرها، ودوت في أذنيّ كالصدى كلمات لم يمض إلا القليل على التلفظ بها ولا أدري لماذا بصوت رجولي: «وأنا كنت جندياً... وأنا كنت جندياً...»

ما هو حسب رأيك، الطبع الروسي؟ كرامته ونواقصه؟

من هو عازفك المفضل؟

لماذا ؟

وثبت الأم من سلم الترامواي وجرت عبر الشارع. كانت دون معطف وبعد دقيقة تبللت تماماً.

أصلحت شعرها المبلل وهي تقترب من المطبعة ودخلت إلى غرفة المرور. وقد تفحص الحارس وهو صامت جوارها. قالت الأم بنفاذ صبر: «إنني مسرعة...»

أراد الحارس أن يعترض عليها بشيء ما، ولكنه إذ نظر إلى ثيابها المبللة وبوجه ضامر قال: «أجل، العمل بالطبع هو الشيء الرئيسي الآن...»

خرجت راكضة عبر ممر غير كبير إلى فناء داخلي. الباب مقابل درج إلى الطابق الثالث، فباب غرفة المصححين نصف المفتوح... وفي الغرفة الفارغة كانت ميلوتشكا فقط هناك، وهي فتاة شابة تماماً ومنهكة، وقد استدارت بهلع عندما دخلت الأم إلى الغرفة راكضة.

- ماذا يا ماريا نيكولا يفنا؟

- أين النشرات التي وجدتها اليوم أثناء المطالعة؟

ألقت الأم بنفسها على مكتبها.

- لا أعرف... فأنا منذ أسبوع فقط...- همست ميلوتشكا تقريباً، وقد فهمت أن شيئاً ما قد حدث - أنا الآن...

وأفلت هاربة من الغرفة.

تعلقت الأم دون جدوى برزمة المسودات وتفحصتها بعجلة وقالت شيئاً ما محركة شفتيها بلا صوت.

دخلت إلى الغرفة امرأة كبيرة سمينة. وكانت ميلوتشكا تتطلع من وراء ظهرها.

- ما روسيا ماذا؟...بشكل خاص في النشرات الصباحية؟... في مجموعة المؤلفات؟

تكلمت المرأة بشكل غليظ تقريباً وبصوت مبحوح قليلاً من القلق وفجأة صرحت، ولكن بطيبة وبتعاطف: - لا تضطربي!... يا ماشا!..

- هذا يعني، أنهم في العمل - قالت الأم بهدوء تقريباً وحكّت فودها بأصابعها. - إني تأخرت على ما أعتقد.

- بالطبع، إنهم يطبعون منذ الساعة الثانية عشرة، - يا للفرح الكبير هكذا قالت ميلوتشكا.

توجهت الأم نحو الباب، إلا أن اليزابيث بافلوفنا أوقفتها:

- لكن هذا ليس مصيبة.. إنك عبثاً تفقدين أعصابك!

فتحت بعد ذلك هذه المرأة القديمة الباب أمام الأم وكررت:

- ليست مصيبة

سارتا صامتتين في الممر الفارغ، وفجأة أخذت ميلو تشكي تبكي.

- اخرسي. أيتها البلهاء! - قالت اليزابيث بافلوفنا بعبوس ووضعت يدها على كتف الأم.

- ولكن في نفس الإصدار... هذا نفس الإصدار، - دمدمت ميلوتشكا التي تسير وراءهن.

- حسناً وماذا؟ أي إصدار خاص ذاك؟ إن أي إصدار يجب أن يكون دون أخطاء! - قالت اليزابيث بافلوفنا بحدة.

- أي إصدار، -وكررت الأم كصدى لكلامها.

دخلت أولاً إلى الورشة، وبسرعة، وإذ سبقت اليزابيث بافلوفنا وميلوتشكا، توجهت إلى قرب آلة الطباعة في تلك الزاوية حيث كان يجلس خلف المكتب عجوز نحيف بلحية طويلة.

- يا إيفان غافريلوفيتش... -ولم تستطع أن تتكلم بعد ذلك.

تجمع حولها عمال التنضيد.

- حسناً، - قال إيفان غافريلوفيتش فجأة وبهدوء وهو يأخذ نفساً، - حسناً ماذا، هل أنت محتارة؟ راجعت أخطائك. هل وجدت خطأً آخر؟

هل هناك شيء خطير؟

ماروسيا؟...

- كلا، لا يوجد أي خطر بالطبع، - سمعت الأم كي تكون هادئة - أنا أريد ببساطة أن أنظر، ربما أخطأت، وربما لم أخطئ...

- هاهو بالضبط، كل شيء حسب الترتيب، يا ماشا – تدخلت اليزابيث بافلوفنا والتفتت باتجاه عمال التنضيد المجتمعين بقربهم، وسألت:

- حسناً؟ ماذا حصل؟...

ابتعد البعض، وقال أحد ما:

- لقد حصل ما حصل...

فقدت الأم صوابها تماماً لدى سماعها هذه الكلمات.

- يا إيفان غافر يلوفيتش، أنا أريد أن أقول فقط...أن أسأل – هل هم في العمل أم لا يزالون عندكم؟

- في المطبعة، – صعد إيفان غافريلوفيتش دون استعجال. – حسناً، لنذهب، من المؤلم حقاً أن يتم كل شيء فوراً، كل شيء فوراً كل شيء في الوقت نفسه...

- من الأفضل أن أذهب وحدي – قالت الأم ذلك وبسرعة ذهبت إلى المخرج. بدا لها أن مشيتها بهذه الطريقة تجعل منها شجاعة ومستقلة. ولكن ذلك بدا بشكل آخر.

- يا ماروسيا، – قال إيفان غافريلوفيتش بصوت منخفض، ولكن بجدية.

توقفت الأم.

- هل تظن أنني أخاف؟ – سألت الأم.

- لكنني أعرف أنك لا تخافين، – أجاب العجوز بهدوء، ليخف الآخرون، ليكن الأمر هكذا – أحد ما سيخاف، وآخر سوف يعمل.

دخلت الأم مع إيفان غافريلوفتش إلى ورشة المطبعة، أما اليزابيث بافوفنا فقد بقيت عند المدخل.

أوقف إيفان غافريلوفيتش الأم وسأل بهدوء شخصاً مربوعاً وقصيراً في رداء مكوي بإحكام عن شيء ما، وهو يقترب منه. تعانق ذلك الشخص مع إيفان كان يمكن من حركة إيفان غافريلوفيتش فهم رغبته بأن يطلق شتيمة. وإذ ألقى نظرة

شاملة على الصالة الضخمة، فقد توجه بشكل حازم نحو طرفها بالقرب من النافذة، وباتجاه آلة الطباعة.

أصلحت الأم ثيابها، وتحركت بسهولة وبخطوة عملية وهي مقطبة وراءه.

تفحصت الأم التصحيحات. واستدارت بشكل مفاجئ وحاد وقد أخفضت رأسها وذهبت بسرعة نحو المخرج. سارت طويلاً، عبر كل هذه الصالة، وبالقرب من الآلات الطباعية الضخمة والهادرة، بالقرب من الأطر التي ترتفع وتنخفض بصورة رتيبة، والتي ترمي الأوراق ، وبدون أن ترفع رأسها، مرت بشكل سريع قرب اليزابيث بافلوفنا، وبالقرب من عمال التنضيد الذين يتراجعون نحو الحائط، وخرجت من الباب، وألقت بنفسها في الممر الطويل باتجاه غرفة التصحيح.

انغلق الباب الزجاجي خلفها بشدة مصدراً دوياً قوياً.

- حسناً؟ - سألت اليزابيث بافلوفنا بصوت منخفض وقد ظهرت على العتبة.

- لكن هل حدث شيء؟ هل كل شيء على ما يرام؟

وبالرغم من أن الأم لم تجب بشيء، بيد أن اليزابيث بافلوفنا فهمت من حركتها الضئيلة غير الملحوظة، أنه لم يحدث أي شيء بالواقع.

- إذاً لماذا تبكين أيتها الغبية؟ - تكلمت اليزابيث بافلوفنا، وهي تعانق الأم، ولكن كان الكلام بالنسبة لها صعباً أيضاً.

- حسناً، لا تغضبي... لا تغضبي... لا تغضبي، - تكلمت، وقد تناثرت الدموع على وجهها الممتلئ والمحمر.

كانت ميلوتشكا قد ألقت نظرة على غرفة التصحيح، ولكنها اختفت هنا وراء الباب.

كلا، يا ليزا، لكان ذلك خطأ وحشياً! حتى يمكن القول سوء أدب،- ضحكت الأم فجأة، بالرغم من أن الدموع كانت تنساب من عينيها.- وفجأة أضجرني هذا... تصوري، حتى أقنعت نفسي، كيف أن ذلك عبث.. كيف تبدو هذه الكلمة.

والآن وقد ضحكت اليزابيث بافلوفنا، تكلمتا في وقت واحد، مقاطعتين بعضهما البعض، وغير مصغيتين لبعضهما البعض أيضاً، آخذتين تارة في البكاء وتارة في الضحك.

فتح الباب، ودخل إيفان غافريلوفيتش ووضع وهو صامت زجاجة على الطاولة.

– كحول.. هنا القليل، لكن يفي بالغرض. لقد جففتِ تماماً. انظري إلى أي شيء تشبهين... إلى مومياء...

– يا إلهي، – فجأة وكأنها عادت إلى رشدها قالت الأم– إنني جففت تماماً.

اقتربت من النافذة حيث كان يصخب خارجها وابل من الأمطار، ويتلاقى ضجيجها مع هدير آلات المطبعة الثقيل والرتيب، والتي كانت تشغل خلف النهر شقة كاملة...

الأم: لعلي سآخذ حماماً سريعاً. أين المشط؟

أليزابيث بافلوفنا: يا إلهي، هل تعرفين. من تشبهين؟

الأم: أشبه من؟

أليزابيث بافلوفنا: إنك تشبهين ماريا تيموفييفنا.

الأم: أية ماريا تيموفييفنا؟

أليزابيث بافلوفنا: لـــ !

الأم: ماذا «لـــ»؟

أليزابيث بافلوفنا: حسناً هل تفتشين عن المشط؟ إليك!

الأم: (غاضبة) اسمعي، ألا تستطيعين أن تكوني طبيعية؟ أية ماريا تيموفييفنا؟

أليزابيث بافلوفنا: حسناً كانت هناك ماريا تيموفييفنا ليبيادكينا. شقيقة النقيب ليبيادكين، وزوجة نيكولا فسيفولودوفيتش ستافروجين.

الأم: ولكن لماذا كل ذلك هنا.

أليزابيث بافلوفنا: كلا، أردت أن أقول فقط، إنك تشبهين ليبيادكينا بشكل عجيب.

الأم: (مستاءة) حسناً لنفرض ذلك، لكن بماذا أشبه بالضبط؟

أليزابيث بافلوفنا: كلا، إلا أن فيدور ميخايلوفيتش... لماذا أنت لا تتكلمين هنا...

الأم: ماذا «لا أتكلم»؟

أليزابيث بافلوفنا: (إذ تصبح صاخبة). «ليبادكين اجلب الماء، ليبادكين ناولني الحذاء!» يكمن الفرق في أن الأخ لا يجلب لها الماء، ولكن يضربها ضرباً مميتاً. أما هي فتفكر أن كل شيء يحدث بناءاً على إشارتها.

الأم: (تظهر الدموع في عينيها) توقفي عن السرد واشرحي لي. أنا لا أفهم.

أليزابيث بافلوفنا: (تبدأ بالانفعال) أجل كل حياتك – هي «اجلب الماء» أجل «ناولني الحذاء» ما الذي يخرج من ذلك؟ هل هو مظهر الاستقلال؟! أجل لأنك لا تستطيعين أن تحركي إصبعاً... إذا لم يرضك شيء ما- فإما أن تتظاهري أنه غير موجود أو تشمخين بأنفك. إنك مستقيمة جداً.

الأم: (تنهمر الدموع من عينيها) من يضربني؟ ما هذا الذي تقولينه؟

أليزابيث بافلوفنا: كلا أنا مندهشة فقط من صبر زوجك السابق! حسب تقديراتي كان يجب عليه سابقاً أن يقنعك بقدر أكبر! وبسرعة!

الأم: (ملتفتة إلى الوراء بقنوط كامل) إنني لا أفهم ماذا تريدين مني؟

أليزابيث بافلوفنا: ولكن هل تعترفين بالخطأ في وقت ما، حتى ولو كنت مذنبة؟ أجل أحياناً في الحياة! كلا إن هذا وببساطة مدهش! ألم تخلقي بيديك أنت كل هذه الحالة. يا إلهي! إذا لم تقدري على إيصال زوجك المثار إلى حالتك العبثية المتحررة، فإننا سنعتبر، أنه قد نجا في الوقت المناسب! أما بالنسبة للأطفال، فإنك ستجعلين منهم وبقدر محدد تعساء! (تبكي).

الأم: (تهدأ) كفى جنوناً!

تأخذ من درج الطاولة صابونة، وليفة، ومنشفة، وتتوجه نحو الباب.

أليزابيث بافلوفنا: يا ماشا! بالله عليك ما هذا!

الأم: (وهي تغلق الباب) اتركيني بهدوء!

أليزابيث بافلوفنا (بعدم ثقة في إثرها)

ها قد مضت الحياة الدنيوية حتى منتصفها
وأنا تائه في غابة مظلمة
هل ارتكبت أخطاء في حياتك؟ ما هي هذه الأخطاء؟
هل تتكلمين الحقيقة دائماً؟
ما الذي يستطيع أن يفرحك أكثر من أي شيءٍ آخر؟
ما هي السعادة؟
هل تكونين راضية لو كان أولئك الذين تحبينهم سعداء ولكن بشكل مغاير لمفهومك عن السعادة؟
وإذا كان الجواب بالنفي، فلماذا؟
هل يخيفك العلو، أو الصقيع، أو العاصفة، أو الظلام؟
اعذريني على هذه الأسئلة العديدة غير اللبقة، هل كان في حياتك شيءٌ ما تخجلين منه حتى الآن؟ ماذا كان هذا الشيء؟
هل كنت في موسكو، عندما انتهت الحرب، وجرت احتفالات العيد؟
ماذا فعلت في ذلك المساء؟ فلتتذكري بدقة أكثر إذا استطعت.
هل فكرت بأن القسم الأكبر من حياتك المعاشة هو الأفضل، وأنك الآن امرأة مسنة؟
هل سعيت ألا تفكري بمثل هذه الأشياء؟
هل حدث في أحد الأوقات أن جاء العام الجديد وأنت نائمة؟ أو لم تكوني في البيت، ولكن في مكان ما في الطريق إليه؟
هل يفرحك الوقت الحالي أكثر أم مرحلة الشباب، أم الطفولة؟
ما هي أحب الأشياء إليك؟
أو الأبيات أو الرباعيات؟
ألم يبدُ لك، أنه عندما يفرح الناس، فإنك تشعرين بنفسك مهمشة بينهم؟
هل تستطيعين أن تكوني فرحة؟
ألم ترغبي الموت لأحد ما من معارفك؟

أنا لا أتكلم هناك عن هتلر، أو عن القاتلين أو الساديين.

هل تحسدين الشباب؟ الشباب الطبيعي الصحيح. ورشاقته وجماله ولامبالاته، مع التصورات الطفولية تقريباً والساذجة أيضاً عن العالم، ولكن الظاهرة والمقدسة؟

شقة كبيرة مهجورة في أحد أزقة أرباط.

عند المرآة – تقف ناتاليا وهي زوجة المؤلف. في عمق الممر، عند رف الكتب– ايغنات ابنهما. هدوء.

المؤلف: ماذا نسيت؟ إنني أتكلم دائماً، إنك تشبهين أمي.

ناتاليا: حسناً، ربما لذلك افترقنا. إنني ألاحظ بهلع، كيف يصبح ايغنات مشابهاً لك أكثر فأكثر.

المؤلف: صحيح؟ ولكن لماذا بهلع ؟

ناتاليا: هل ترى يا الكسي الكساندروفيتش إنني لم أستطع التكلم معك بإنسانية.

المؤلف: حتى عندما أتذكر ببساطة! الطفولة، والأم، فإن عند أمي ولسبب ما نفس وجهك دائماً.. بالمناسبة، إنني أعرف لماذا، وللأسف أنتما الاثنتان على وتيرة واحدة. أنت وهي.

ناتاليا: (ساخطة). لماذا للأسف؟

يظهر ايغنات في الباب مع كأس خمر في يديه.

المؤلف: يا ايغنات لا تتحامق. ضع الكأس في مكانه. (لناتاليا) هل أردت أن تقولي شيئاً ما؟

ناتاليا: إنك لا تستطيع أن تعيش مع أحد ما بشكل طبيعي.

المؤلف: ممكن تماماً.

ناتاليا: لا تسخط. إنك ببساطة ولسبب ما مقتنع، أن حقيقة وجودك نفسها بالقرب يجب أن تسعد الجميع... أنت تطلب فقط...

المؤلف: حسناً هذا صحيح على ما أعتقد، لأن النساء ربينني.بالمناسبة، إذا لم تريدي أن يصبح ايغنات مثلي تزوجي بسرعة.

ناتاليا: ممن؟

المؤلف: هذا ما لا أعرفه. أو أعطني ايغنات.

ناتاليا: لماذا لا تتهاون م أمك حتى الآن؟. ألست أنت المذنب.

المؤلف: أنا؟ مذنب؟ بماذا؟ بأنها أوحت لنفسها، أنها تعرف أفضل مني كيف أعيش؟ أو كيف تستطيع أن تجعلني سعيداً في نهاية المطاف؟

ناتاليا: (وتبتسم باستهزاء) أنت؟ سعيد؟

المؤلف: حسناً، وفي جميع الأحوال، وبالنسبة لما يتعلق بي وبأمي، فأنا أشعر بشكل حاد بكل شيء أكثر منك أنت التي تقفين جانباً.

ناتاليا: ماذا، ماذا، ماذا؟ أنت تشعر بشكل مرهف أكثر؟!

المؤلف: أما وإننا نبتعد عن بعضنا البعض وبما أنني لا أستطيع فعل شيء مع هذه (المسافة)، فأصغي إلي يا ناتاليا، يجب عليّ إذاً أن أرحل الآن.

ناتاليا: جيد، حسناً. لقد أردت أن أطلب منك شيئاً. لدينا الآن تصليح في الشقة، ايغنات يرغب كثيراً أن يعيش معك أسبوعاً. كيف تنظر إلى ذلك؟

المؤلف: حسناً، بالطبع، بارتياح. سأكون مسروراً.

ناتاليا: تبتسم ابتسامة خبيثة.

إننا نسير في ممر أملس وصلب. قدماي في حالة تشقق دائمة وتحكني بشكل لا يحتمل. تبدو الطرقات الضيقة وكأنها تجري بين أشجار القراص العالية، المتشابكة مع خيوط العناكب، حيث تلتصق بها الأوراق المتساقطة لشجرات بطم الشمال.

تسير أمي في الممر المجاور وقد وضعت يديها على بطنها وضمت مرفقها. إنها تنظر نحوي بقلق بين فترة وأخرى. فوقنا غمامة والبعوض ينتشر.

خرجنا إلى المرعى الذي داسته وأزالته أقدام المواشي. تعرج عجوز حدباء بمعطف مبلل باتجاه القرية وهي تسوق عجلاً وتستحثه.

تسألها الأم عن الطريق. تقلِّب العجوز راحتها في منديلها وتتفحصنا باهتمام من الرأس إلى القدم.

كان وجهها الصغير بعيونه الحية مسمراً من أشعة الشمس، وحدها تجاعيده العميقة بقيت بيضاء.

– هل إيلي متوعك؟ ومن أين أنتم؟

– نحن معارف فقط –تجيب الأم وهي تصلح ياقة القميص المبلل– نحن ضيوف، أي بعمل... – تبتسم وهي تعرض عنا، وتنظر باتجاه القرية.

– ها قد وصلنا حقاً، ها هو تحت أشجار البتولا، جدران خمسة متطرفة، فوق الشاطئ.... أسرعوا فقط، فأنا سمعت أن الدكتور قد أزمع الذهاب إلى المدينة.

– أنسير على الشاطئ هكذا ؟ تنتعش الأم، وهي تسعى للتكلم بالطريقة القروية.

– هكذا وسوف تصلين –تغمغم العجوز وقد فقدت أي اهتمام بنا.

توجهنا نحو الدغل الذي يتراءى في الأمام فوق منعطف النهر.

– ماما، ما هي الجدران الخمسة؟ أتساءل.

– ببساطة بيت فلاحي كبير بجدران خمسة –تجيب الأم، وفجأة زلت وانزلقت – ليأخذك الشيطان قالت ممتعضة.

– كيف بخمسة؟ أسأل أنا.

ترفع الأم من الأرض غصناً وترسم على الممر مستطيلاً.

– لماذا تنظر إلي؟ انظر هنا. هنا أربعة جوانب في هذا المستطيل. هذا بيت فلاحي عادي، ولكن إذا كان هناك جدار آخر أيضاً في الوسط، فإن ذلك هو المنزل ذو الجدران الخمسة – تقطع الأم المستطيل بالغصن.

أبتسم أنا.

– ما الذي يفرحك؟ تتكلم الأم وهي مقرورة وقد تدثرت ببلوزة مضادة للبرد – آه يا الكسي...– تتنهد– حسناً، هل فهمت الآن؟ هل فهمت ما هي الجدران الخمسة؟

– أجل – أجيب أنا – لقد عرفت ذلك أنا نفسي، ولكني نسيت.

وقفنا طويلاً على سقيفة رطبة. لم يستجب أحد على دقات الأم.

لقد أظلم كل شيء، وكل ما يحيط بنا غرق في الضباب البارد، والذي كان يتراءى من خلاله في هذا المكان نهر واسع وصغير وشجرات البتولا الساكنة والمتجمدة.

– يا الكسي، حسناً اذهب وانظر في الجانب الآخر. ربما كان هناك أحد ما؟

نظرت الأم إلي باهتمام وفهمت أنني لا أرغب بأي شكل من الأشكال الذهاب إلى أي مكان والنظر هناك، لأنني كنت خائفاً جداً من أن أرى "أحداً ما". شعرت بحر شديد وأنا ضائع بالإضافة إلى خدوش في قدميّ وأكمام سترتي مبللة.

– يا إلهي، توقف عن حك نفسك، لقد قلت لك ذلك ألف مرة! –قالت الأم– تعالي من الأفضل أن نقرع الباب بشدة أكبر. وفي إحدى المرات بالكاد دقت... تفكرين بأنهم سيأتون راكضين هكذا – أجبت وأنا أنظر إلى الأم متوسلاً.

– إذن قف هنا، وأنا سأذهب من الجانب الآخر.

ومن جديد خفت. تصورت أن أمي عندما ستختفي خلف الزاوية، سيفتح الباب، ودون أن أعرف ما أقول، سأنظر إلى الدكتور سولوفييف الذي ظهر على العتبة.

نزلت الأم من السقيفة وسارت في ممر رائع في الضباب، وعندما بدأ يدوي فجأة قفل حديدي، ألقيت بنفسي وراءها، ولحقت بها وقلت وأن ألهث:

– أماه، إنهم يفتحون هناك...

– ما بك؟ – سألت الأم ساعيةً أن تكون هادئة، وهي تعود إلى السقيفة.

وقفت في فتحة الباب المضيئة امرأة طويلة شقراء في لباس حريري لازوردي. نظرت إلى أمي وبلعت لعابي.

– قالت الأم – مرحباً– وابتسمت وكأنهم كانوا ينتظروننا.

- مرحباً – أجابت المرأة ذات السترة الحريرية بارتباك- من تريدين بشكل خاص؟

- أجابت الأم وهي تبتسم بمزاج- أنت على ما أعتقد ناديجدا بتوفنا؟

أجل، وماذا؟ أنا أعرفك سابقاً...

- هل ترين – قاطعتها الأم- أنا ربيبة نيكولاي ماتفييفيتش بيتروف. لقد تصادق مع زوجك على ما أعتقد. لا أعلم إن كان هناك... تململت الأم.

- نيكولاي ماتفييفيتش؟ أي نيكولاي ماتفييفيتش؟ -تيقظت المرأة ذات السترة الحريرية.

- بيتروف... نيكولاي ماتفييفيتش... طيب.

لقد عاش هنا سابقاً، في زافراجي، وبعد ذلك انتقل إلى يوريفيتس. وهناك أصبح خبيراً طبياً شرعياً -شرحت الأم بإلحاح زائد.

- ولكن أنت نفسك من أين؟ من المدينة؟

- نحن بشكل عام من موسكو. ولكن لدينا غرفة في يوريفيتس -شرحت الأم بتأنٍ.

- إذن أنتم من موسكو؟ -تمتمت ناديجدا بيتروفنا باستنكار.

- أجل. لقد جلونا في الخريف الماضي. بدأ قذف موسكو بالقنابل. ولديَّ طفلان. أما هنا فمهما يكن توجد لدى ماما روابط قديمة. وبعد ذلك فقد نشأت في هذه المناطق.

- إن ديمتري إيفانوفيتش ليس في البيت الآن... إنه في المدينة... -فجأة بسطت ناديجدا بيتروفنا يدها ورفعتها عن كتفها. حتى أنني ابتسمت من الفرح.

- أجل أنتم ضروريون بالنسبة لي بشكل خاص. عندي لكم سر نسائي صغير – بطريقة ما، وبغير مناسبة عادت الأم. كان يلتمع في عيني ناديجدا بيتروفنا فضول مرتاب تارةً وفزع تارةً أخرى.

- حسناً تفضلوا، ما لكم تقفون... فجأة أذنت لنا بالدخول.

دخلنا في إثر ناديجدا بيتروفنا إلى البيت. وعوضاً عن الممر رأيت شيئاً ما يشبه المدخل مع أرضية رائعة ومرآة معلقة على الحائط في إطار بيضوي. وكانت تقوم في الزاوية صناديق عتيقة، وفوق المدخل إلى المطبخ كان مصباح يعمل على الكاز معلق مع غطاءٍ بلونٍ برتقالي. وخزائن متلألئة بمقابض ومفاتيح نحاسية، ومشجب عند الباب مع دائرة غير معروفة من أجل ماذا في الأسفل. وعلى أحد الجدران الملساء كانت هناك لوحة معلقة في إطار ثقيل.

اقتربت من باب المطبخ وفتحته قليلاً بحذر. كانت ناديجدا بيتروفنا تقف عند المرآة وهي تنظر بدلال إلى نفسها مرة من أحد الجوانب ومرة ثانية من الجانب الآخر، وكانت تهتم بقرط ذهبي يتلألأ وبشيء ما أزرق.

ابتعدت بهدوء نحو الباب وجلست على الصندوق.

– تركناك هنا، أليس كذلك؟ ما اسمك؟ – سألت ناديجدا بيتروفا وهي تظهر في الباب فجأة.

– أجبت – ألكسي.

– قالت وهي تتوجه إلى الأم، أنت تعرفين، لدي ابن أيضاً. ليس كبيراً هكذا، بالطبع. آه. يا إلهي، هناك صعوبة مع الأطفال، إنها الحرب مع ذلك. ولدي رغبة أيضاً بابنه، قالت ذلك وهي تبتسم. إنه الآن في غرفة النوم. ينام. هل تريدان رؤيته؟

– ولكن ألا نوقظه؟ –ارتعبت الأم.

– لا بأس سنراه بهدوء إنه أعجوبة عندنا! لقد اقترب هنا فجأة من والده وسأل – ولكن خمس كوبيكات أكبر، وعشر كوبيكات أصغر. ولم يجب ديمتري إيفانوفيتش بشيء، ما استطاع! لقد أراد بنتاً في البداية، وحتى أنه ابتكر لها اسماً – لور. أما أنا فلقد حضرت لها أحذية وردية: وغلافاً وشريطاً. كان عليَّ أن أعيد خياطة كل شيء. لقد خلق لنا هماً، إنه قرصان. لقد كنا متأكدين أنه بنت.

انتقل هذا المزاج إلى أمي...

فتحت ناديجدا بيتروفنا باب غرفة النوم بحذر.

كانت هذه الغرفة كبيرة وفارغة كاملاً. كان كل شيء مظلماً، النافذة فقط كانت زرقاء، وضوء ليلي هادئ كان ينعكس على الباركيه الساطعة. كان يقوم في الوسط بين النوافذ والباب، حيث نظرنا إلى الصبي مباشرة، ليس ذلك السرير، ولكنْ شيء ما مصنوع من خشب أحمر مصقول ومن السقف كان يتساقط شلال ماء، شيء ما يشبه دخاناً أزرق خفيفاً، بأهداب طويلة مرتعشة.

تنهد الصبي فجأة وفتح عينيه.

– أيقظناك مع ذلك؟ أجل؟ عندك أم تثرثر، أجل تثرثر –استمرت ناديجدا بيتروفنا بالغناء– من أتى إلينا؟ من؟ غرباء؟ حسناً ماذا بك؟ لا تستيقظ ولا بأي شكل! حسناً، حسناً نم. نم يا كبشي، نم.

نظرت إليه وأنا فاغر فمي وعنقي مشرئب، وفي الهدوء تعالى ضحك ناديجدا بيروفنا السعيد. التفت ونظرت إلى الأم.

كانت عيناها مفعمتين بالألم واليأس مما أخافني. وقد خفت فجأة، وقالت همساً شيئاً ما لسولوفيوفا، وخرجنا عائدين إلى غرفة المدخل.

– إنها تناسبني، أليس ذلك حقيقة؟ سألتها ربة المنزل، وهي تغلق الباب وراءها – فقط ذلك القرط... كيف ترين؟ هل هو غليظ علي، كلا؟ كيف ترينه؟

ألقت الأم نفسها في المطبخ وهي صامتة. ولحقتها ناديجدا بيتروفنا.

ناديجدا بيتروفنا: ما بك؟

الأم. أنت تعرفين، هناك شيء ما غير جيد...

ناديجدا بيتروفنا: يا إلهي، إنك على ما أعتقد قد تعبت من الطريق؟ لم يخطر ذلك على بالي مباشرة... اشربي... تدفئي. لقد استرسلت بالثرثرة كاملاً. يجب تحضير العشاء. لكن متى خرجتم من البيت؟

الأم: آه، شكراً. لا تقلقي من فضلك لأجلنا.

ناديجدا بيروفنا: حسناً، كيف أتركك هكذا.

الأم: لقد أكلنا قبل مجيئنا بفترة قصيرة.

ترامى من غرفة المدخل سعال الكسي.

ناديجدا بيروفنا: آه، لديه سعال، ليس ذلك جيداً.

الأم: إنه يعدو في كل مكان. أطفال كما تعلمين.

ناديجدا بتروفنا: يجب أن يفحصه دميتري ايفانوفيتش من كل بد. بالمناسبة سيأتي الآن.

الأم: كلا، شكراً. سوف لن نستطيع الانتظار، فنحن نسير منذ أكثر من ساعتين.

ناديجدا بتروفنا: وماذا بالنسبة للعرجون؟ النقود عند زوجي. انظري للصبي، كم هو تعب. سنذبح ديكاً الآن. لكن لدي رجاء صغير عندكم فقط. أنا في الشهر الرابع. أشعر بغثيان طوال الوقت. حتى عندما أحلب البقرة وأقترب منها. أما الديك... أنت تفهمين بنفسك، ألا تستطيعين أنت؟

الأم: (في ارتباك كامل). أتفهمين، أنا نفسي...

ناديجدا بتروفنا: ماذا، أنت أيضاً؟

الأم: كلا، ليس في هذا المعنى. ببساطة لم أقم بذلك أبداً.

ناديجدا بتروفنا: إن هذا ترهات مضاعفة... في موسكو أكلوا الأموات، وها أنا أعمل كل شيء هنا، في هذا البيت الخشبي. ها هو فأس. لقد شحذه دميتري ايفانوف صباحاً.

الأم: ما هذا، مباشرة في الغرفة؟

ناديجدا بتروفنا: نضع طستاً. غداً صباحاً سأعطيك دجاجة لتأخذيها معك. لا تفكري بأن ذلك هبة.

الأم: أنت تعلمين، أنني لا أستطيع.

ناديجدا بتروفنا: هذا هو ما يعني ضعفنا النسائي، ربما نطلب من اليوشا؟ إنه رجل مع ذلك.

الأم: كلا، ولكن لماذا اليوشا...

ناديجدا بتروفنا: (تجلب ديكاً وتضعه على قرمة شجيرة). امسكي، امسكي، امسكي بقوة أكبر وإلا سيفلت، وكل الأواني ستكسر. تعالي، آه، مع ذلك بالنسبة لي... ماذا...

الديك كان يخفق تحت يد الأم.

كان ذهابنا كأنه هروب. أجابت الأم. ليس في محله، لم توافق، تكلمت بأنها رجعت عن رأيها، وأن هذا رخيص كثيراً، أفلتت تقريباً، عندما أخذتها سولوفييفا من مرفقها وهي تغريها.

عندما عدنا، كان الظلام يخيم بشكل كامل، والمطر ينهمر.

لم أتأكد من الطريق، ووصلت المسألة إلى أنني وقعت في أشجار القراص، ولكني صمت. كانت الأم تسير بجانبي، سمعت وقع أقدامها في الغدير، وحفيف الشجيرات التي تلامسها في الظلام.

وفجأة سمعت نشيجاً. توقفت مسمراً بعد ذلك، وأنا أسعى كي أخطو بشكل غير مسموع، وأصبحت أنصت وأمعن في النظر في الظلام، ولكن لم يكن يسمع أي صوت.

في ذلك الصباح البعيد، قبل الحرب، استيقظت من السعادة. كان يدفق من النوافذ ضوء احتفالي.

كانت الشمس تلتهب بحدة. وتنعكس بشكل متقلب على زجاجة (حق) مضلعة، ويستلقي قوس قزح في المغسل الخزفي الناصع البياض الذي يقوم في الزاوية. لم يكن هناك أحد خلف الباب المفتوح.

جلست على السرير وأسدلت رجليّ، ورحت أصيخ السمع. كان هناك صدى رنان لمقبض حديدي صادر عن سطل فارغ يتحرك على مقعد، والماء الطري، وضجة ثقيلة من الشارع تصل عبر النافذة المفتوحة، من خلالّ ستارةٍ مزخرفة وشجيرة لياسمينة منزلية على أرضية النافذة.

نظرت من خلال الباب المفتوح إلى الغرفة المجاورة ورأيت أحذية على الأرض بالقرب من الأريكة. أحذية مع طبقة من التراب رقيقة وأزرار بيضاء.

وبالجانب كانت هناك حقيبة. وخلال برهة فهمت كل شيء. ألقيت بذقني باتجاه الباب، وأنا مشدوه من الفرح، وتوقفت على العتبة.

كانت تقف أمي بالقرب من المرآة المضاءة بالشمس البيضاء.

وصلت في الليل على ما أعتقد، وكانت واقفة الآن عند المرآة، وتجرب القرط الذي كان يتلألأ بشرارات ذهبية وفيروز متألق بشكل فريد.

هل جعت يوماً ما؟ أنت وعائلتك؟

هل شعرت بالفخر بنجاحاتك في العمل؟ هل كان لديك أصدقاء قريبون في العمل، والذين تعتبرينهم ضروريين الآن وطبيعيين بالنسبة لك، تتقاسمين معهم الهموم والأفراح؟ بماذا شعرت عندما أحلت إلى التقاعد، وخرجت لآخر مرة من بناء المطبعة؟

قولي، عندما كانت هناك صعوبات كبيرة، هل وجدت القوى للعيش لاحقاً لأنه لديك طفلان فقط؟ وأم عجوز؟

يثير منظر القطارات المارة لدى جميع الناس تقريباً الكآبة... هل يثيرك ذلك؟ ولماذا؟

ألم يبدُ لك أبداً، أنك تحبين الطموح؟ ألم تفكري أبداً: «لو كنت رئيس دولة لعملت...»؟ ما كنت ستعملين؟ أم أنك تعتبرين أن هذا يخص الرجال فقط؟

شقة المؤلف. ناتاليا وإيغنات يجمعان من على الأرض الأشياء المنثورة من حقيبتها.

ناتاليا: يا إلهي! قصة أبدية، ها أنت تسرع... أجل أنت لا ترتب، هات مباشرة هكذا، ليس هناك وقت.

إيغنات: (ساحباً يده من الحقيبة). أوه هكذا...

ناتاليا: ماذا؟

إيغنات: هكذا شيء ما يضرب.

ناتاليا: ما هذا؟

إيغنات: كأن هذا قد كان كل شيء يوماً ما. جمعت النقود أيضاً. وأنا هنا لأول مرة بشكل عام.

ناتاليا: هات النقود إلى هنا وتوقف عن التخيل، أرجوك جداً. حسناً اسمع، التقط هنا، كي لا يكون طين، اتفقنا؟ هنا، لا تلمس أي شيء من فضلك. وبعد ذلك إذا أتت ماريا نيكولايفنا، قل لها كي لا تذهب إلى أي مكان. حسناً هل اتفقنا؟

تذهب ناتاليا. وفجأة يسمع إيغنات صلصلة الأواني، ويستدير. في الغرفة امرأتان. تجلس إحداهن وراء طاولة وتشرب الشاي. من هما، وكيف وقعتا هنا –غير معروف.

الغريبة: ادخل، ادخل. مرحباً (للغريبة الثانية) يا يفغينيا دميترييفنا! فنجان آخر أيضاً للشاب حسناً؟ (تخرج يفغينيا دميترييفنا). من فضلك ناولني الدفتر، هناك، من الخزانة (لإيغنات)، على الرف الثالث من الجانب. أجل، أجل، شكراً. حسناً اقرأ لي الصفحة التي وضع عليها الشريط.

إيغنات (يقرأ): «أجاب روسوفي أطروحته حول الكنيسة الرومانية في عهد النهضة بشكل سلبي على سؤال مطروح حول تأثير العلوم والفنون على أخلاق الناس».

الغريبة: كلا كلا. اقرأ فقط ما هو معلم عليه بقلم أحمر. لدينا القليل من الوقت.

إيغنات: «بالرغم من أن ...» آه كلا – «دون شك، إن انقسام الكنيسة أبعدنا عن أوروبا الأخرى، وإننا لم نشارك بأي حدث من الأحداث العظيمة التي هزتها، لكن لدينا خصائصنا المرتبطة بنا. هذه روسيا، هذه فضاءاتها المترامية الأطراف قد بلعت الغزو. لم يستطع التتار اجتياز حدودنا الغربية، وتركنا في المؤخرة. لقد انسحبوا إلى صحاريهم،

وأنقذت الحضارة المسيحية. ولأجل تحقيق هذا الهدف، كان يجب علينا أن ندير بكمال هذا الوجود الخاص، الذي وقد تركنا مسيحيين، جعل منا بالتالي غرباء عن العالم المسيحي كاملاً...

... أنت تتكلم، أن المصدر الذي اغترفنا منه المسيحية، كان غير نظيف، وأن بيزنطة كانت جديرة بالازدراء ومحتقرة الخ. آه يا صديقي، ألم يولد يسوع المسيح نفسه يهودياً، وألم تكن أورشليم فناً مجازياً من فنون عبادة الأصنام؟ وهل الإنجيل أقل إدهاشاً نتيجة ذلك. أما ما يتعلق بتفاهتنا التاريخية، فأنا لا أستطيع أن أوافقك بشكل حازم.

... و(واضعة يدها على قلبها) تساءلت، ألم تجد شيئاً ما له أهمية في وضع روسيا الحالي، شيئاً ما يعجب تاريخيي المستقبل؟... بالرغم من أنني شخصياً ملتزم بالحاكم، إلا أنني لا أعجب بكل ما أراه حولي، كالأديب –يثيرني الإنسان بخرافاته– إنني مهان، لكن أقسم بشرفي أنني لم أرد أن أبدّل الوطن ولا بأي شيء في هذا العالم، أو أن أملك تاريخاً آخر، عدا تاريخ أسلافنا، كما أعطانا إياه الله».

١٩ أكتوبر عام ١٨٣٦

جرس في الباب

الغريبة: اذهب، اذهب، افتح.

إيغنات يفتح الباب. تقف على العتبة ماريا نيكولايفنا.

ماريا نيكولايفنا: أعتقد أنني أخطأت الباب.

إيغنات يغلق الباب بشدة ويعود إلى الغرفة: ليس فيها أحد.

إيغنات خائف.

يرن جرس التلفون. يسحب إيغنات السماعة.

إيغنات: ارحل.

المؤلف: إيغنات؟ حسناً كيف أنت هناك؟ هل كل شيء على ما يرام؟

إيغنات: أجل.

المؤلف: ألم تأتِ ماريا نيكولايفنا؟

إيغنات: كلا... أتت امرأة ما، أخطأت الشقة.

المؤلف: لو انشغلت بشيء ما هناك. لن تحدث فوضى فقط. أو أدعو أحداً ما للضيافة... ألديك معارف: شباب وفتيات؟

إيغنات: من الصف؟... إنهم حسناً...

المؤلف: حسناً ما بك؟ عندما كنت في عمرك كنت قد عشقت. من ماذا تشكو؟ أثناء الحرب جرى رئيسنا الحربي وراء من يحب أيضاً وهو مرضوض. شقراء شقراء... وشفتاها كانتا تتشققان طوال الوقت... وإلى الآن أذكر... هل تسمعني يا إيغنات؟!.

صفنا الرابع «ب» بجانب حديقة المدينة، حيث كان يقع مرمى جمعية مساعدة الدفاع الجوي والكيميائي. قادنا شاب قروي، قد جرح جرحاً كبيراً في الحرب. كان قائدنا العسكري. لم يبقَ عنده سوى قحف الجمجمة، ولذلك كان يضع على رأسه طاقية وردية من السلولويد مثقوبة بثقوب تشبه المصفاة. وقد أعطيناه بالطبع لقباً – بسيطاً وساذجاً – «المرضوض».

انقسم صفنا إلى فئتين – الفئة المحلية، وفئة المهاجرين من موسكو ولينينغراد..

– إلى اليسار! إلى اليسار!– أمر المرضوض ملوحاً بيده بمحفظة مصنوعة من جلد صناعي نحو المرمى. كان لباسه على وتيرة واحدة دائماً، بأحذية قماشية سميكة، وقميص كامد ومعطف عسكري طويل لا يعطيه أية هيئة. كانت تغطي رأسه قبعة ذات طرفين يغطيان أذنيه، مصنوعة من فرو صناعي. –ابدأ بالغناء– صرخ فجأة. كان هذا يتعلق بي. كان لدي وقتذاك صوت غنائي مرهف.

إلى اللقاء أيتها المدن والقرى

يدعونا طريق بعيد

أيها الشباب الشجعان

سنذهب مع الفجر إلى الحرب.

أخذت أزعق قدر استطاعتي، وحبست البقية أنفاسها.

إننا سنبدد سحائب العدو

ونزيل الحواجز والسدود من طريقنا

وليس للعدو مناص من الموت

ولن يفلت من قبره.

ابتسم المفوض. نظر العابرون في أثرنا بحنان.

سار شباب الصف الرابع «آ» إلى اللقاء برئاسة معلمة الرياضة نينا بتروفنا والاسكي على أكتافهم. كانت نينا بتروفنا طويلة وبدينة وشقراء مع عينين شهباوين واسعتين وأنف أخنس.

ريثما وصلنا إلى صدر المرمى المفتوح مع متراس ترابي وجدار خشبي في الخلف، وقد لصق عليه الهدف. نظر المرضوض في أثر نينا بتروفنا وكآبة غير معبر عنها على وجهه، تثير الضحك المكتوم والتهكم.

التفتت إليه وقد شعرت بنظرته إليها. وصافحته وابتسم ابتسامة خبيثة، وتابعت سيرها.

– المرضوض! هتفوا من الصف الرابع «آ».

– أضاف أحد ما من جماعتنا قائلاً – صخر غضاري– صخر غضاري–

– كل واحد إلى مكانه! قف، واحد، اثنان! – أمر المرضوض بحنق.

الجميع بهيئة الاستعداد، ما عدا أسافيف من لينينغراد، وهو مراهق ذو وجه مستطيل طويل.

استمر يضرب الأرض في الثلج بقدمه المنتعلة جزمة شتوية ضخمة وهو يقف في المكان. كانت جزمته الشتوية بألوان مختلفة –واحدة سوداء والثانية رمادية. انطلقنا بالضحك.

كشر المرضوض عن أنيابه ولوَّح بيديه وصرخ:

– قف! قف، لقد أمرتكم. هل أصابكم الصمم.

امتنع أسافيف عن ضرب الأرض برجله ونظر إلى القائد العسكري بعينيه الصافيتين. كانت تستلقي عدة حصر على الثلج. وضع العجوز الذي يلبس معطفاً قصيراً مضرباً بالقطن وملوناً على كل حصيرة بندقية من عيار صغير، ومد القائد العسكري صندوقاً من الطلقات.

اصطفت فئة من خمسة أشخاص، وظهرها نحو الحصر، وصرخ المرضوض:

- للخلف استدر! واحد، اثنان!

الجميع أداروا وجوههم إلى الهدف الملصوق على بعد ٥٠ متراً. ووحده أسافيف دار حول محوره الخاص عائداً إلى وضعه السابق، ونظر في عيني القائد العسكري.

لقد أمرت للخلف! قال القائد.

- لقد درت حولي –أجاب أسافيف بهدوء.

- هل اجتزت نظام خدمة الصف؟ هل اجتزت أم لا؟!

هز أسافيف كتفيه وقال:

- حول تعني بالروسية حول بالضبط، وهذا ما قمت به. الدوران حول يعني كما يبدو لي، الدوران بـــ ٣٦٠ درجة.

- كم من الدرجات أيضاً؟ تبدو له! حول!!!

دار أسافيف حول نفسه، ومن جديد أصبح وجهاً لوجه مع المرضوض.

ومن جديد بدأ الجميع بالضحك. امتقع لون القائد العسكري وشد على قبضتيه، وأخفض رأسه.

- إلى موقع النار – إلى الأمام – قال بصوت ضعيف.

صار الشباب مرتبين على الحصر. لم يتحرك أسافيف من مكانه.

- سأرسلك وراء عائلتك... – قال المرضوض وهو يقترب منه مباشرة.

- وراء أي أهل؟ ظهرت الدموع بعيني الصغير.

- وراء ما يجب أن ترسل!

– ماذا يعني موقع النار؟ لا أفهم... قال أسافيف بصوت يكاد لا يُسمع.

– حسناً، استلق على الحصيرة! – فجأة بدأ القائد العسكري يصرخ وهو يشد عنقه ويتفرج. –موقع النار– هو... هو موقع النار، هل فهمت؟

استلقى أسافيف على الحصيرة وأخذ البندقية. وتحول القائد العسكري عنه.

– نادى فجأة – يغوروف!–

– هنا! أجاب يغوروف وهو يقفز عن الحصيرة.

– لا يمتعني أنك هنا.

– لا يمتع، إذاً فلماذا ناديت – سأل أسافيف.

القائد العسكري دون أن يرف له جفن.

– استلق! من جديد أمر يغوروف.

– من المقرر التكلم "أنا"، وليس "هنا"، هل فهمت؟ ودعا مرة ثانية: يغوروف!

– أنا! من جديد أجاب يغوروف وهو يقفز على رجليه.

– حدد الأجزاء الرئيسية لبندقية توز رقم ٨.

– كعب...

– حسناً.

– فوهة...

– أنت نفسك فوهة.

– وماذا بعد ذلك؟ فوهة... –كرر يغوروف بعناد. – فوهة...

– ما هي هذه الفوهة؟

– وما هي الفوهة إذاً؟ سألتُ من مكاني.

– الفوهة هي الفوهة، هل فهمت؟

– وأنا تكلمت، إن الفوهة، تمتم يغوروف.

لوَّح القائد العسكري بيديه فقط.

حصل كل واحد على خمس رصاصات. استندت إلى مرفقي وصرت أسدد. وثب موشكا، والهدف الأسود أصبح يطفو بقعة عكرة. قمنا بإطلاق خمس طلقات.

سحب المرضوض من الجدار الأهداف واقترب منا، وقد صعَّر خده وهو ينظر إليها بانتباه، ومزقها كلها إلى قطع صغيرة ما عدا هدف واحد، ورماها في الثلج.

لو أطلقتم في الجبهة هكذا... – كان قد بدأ الكلام.

– ... لما أحدثتم ثقباً في رأس – أنهى أسافيف الكلام بهدوء.

هدأ الشباب. وابتسم المرضوض فجأة.

– هذا دقيق... – سوّى الهدف المتبقي غير المخرب ونظر إلي –أيها النصاب– قال ذلك وهو يثني علي –٤٩ نقطة محتملة –وأنت حققت ذلك– ونظر بازدراء إلى الآخرين. ها أنت، إلى أين أطلقت؟ رأيتك، إنك تظن أنني لم أرك؟ –توجه رييبكين، الذي أصابه الرعب.

– إنك أطلقت إلى الأعلى ومن أجل... أتعرف من أجل ذلك ماذا سيكون بالنسبة لك؟

– ماذا فعلت؟ تمتم المذنب.

– كيف ماذا فعلت؟

– هناك لم يكن يوجد أحد.

– ولكن لو كان؟

– أين، هناك أشجار فقط...

– لكن لو أن أحداً ما تسلق الشجرة؟

نظرنا إلى أعالي أشجار البتولا العارية مع الأعشاش الفارغة وضحكنا باستهزاء.

ممتاز... – ابتسم القائد العسكري، وانتزع من يدي البندقية صغيرة العيار، وبجرأة رمى من الترباس الأغلفة الفارغة، وأعاد التعبئة. رفع رأسه بعد ذلك، رفع البندقية وأطلق. رفرفت الطلقة ووقعت على الثلج ملساء ناعمة. وجمد الجميع من الدهشة.

هكذا إذاً... هل فهمت؟ قال بارتياح.

أخرج المرضوض من جيب المعطف الهدف الورقي المدعوك قليلاً وذهب نحو الجدار.

دون انتظار الأوامر «إلى موقع النار – إلى الأمام» وقعت على الحصيرة بحماقة منفعلاً نتيجة الثناء، ولذلك رأيت لاحقاً من مستوى الأرض، لماذا بدا لي كل شيء مفاجئاً بشكل خاص وخطر وسخيف.

كانت تلوح للأنظار في يد أسافيف قنبلة محززة خضراء عاتمة. وخلال دقيقة كانت لدى آخر ما.. بدا أن الشباب ليس هم من يأخذها الواحد من الآخر، وإنما هي تتدحرج كشيء حي من واحد إلى آخر.

سمع القائد العسكري بسرعة قصوى أو خمَّن ما رآه، وماذا يحدث وراء ظهره.

لقد لقط بنظره القنبلة في تلك اللحظة عندما نزع أسافيف الحلقة منها بسرعة ودسها في يد زيكين فقير الدم، الذي شدَّ عليها بكل قواه وهو مصاب بالهلع، ضاماً إياها باتجاه بطنه دون سبب.

- صرخ المرضوض بعصبية وبصوت مبحوح –القِ بها– ووثب باتجاهه، وهو يأمل أن ينجح بنزع القنبلة منه.

لم يلقها زيكين، ولكن القنبلة سقطت منه بالأحرى، وأخذت تتدحرج باتجاه الجدار.

- استلق!!! في الزاوية!!! على الأرض! – سمعت صراخ القائد العسكري الوحشي وشعرت كيف انتشر فوقي جسده لاماً المعطف الشوكي الفارغ من داخله وبلحظة كانت هناك ظلمة تثير لديك الشعور بالإقياء، الذي يتسلل إلى حلقك، متكرراً مع دقات القلب. بعد ذلك سمعت ضحكاً قصيراً محبوساً مشابهاً لضحك فتاة، وفتحت عيني. كان القائد العسكري يستلقي حاشراً جسمه في الزاوية بين الجدار والأهداف والأرض.

كان هناك ذلك التوتر في وضعيته، وكأنه لم يغط القنبلة بنفسه، ولكن كان يخنق أحداً ما حياً وقوياً.

وقال أسافيف بصوت رفيع متلعثم -إنها دون كبسولة- يجب إدراك ذلك.

ضحك الفتيان باستهزاء من جديد دون تناسق وبترقب.

نهض المرضوض قليلاً ونظر إلى أسافيف، وقد طارت قبعته نتيجة قفزته. نظر الفتيان وليس دون اهتمام يقظ إلى التجويف الزهري على الصدغ الأيسر، حيث كان ينبض الجلد اللدن.

- وأيضاً... طليعي، -قال القائد العسكري بلطف واستدار مفتشاً عن قبعته.

كان الهدوء يخيم، بحيث أننا كنا نسمع كل تنهيدة مبحوحة وثقيلة للمرضوض. تكلموا أن جروحه من الشظية خفيفة.

نهض أسافيف، واستدار بحدة في جزمته الشتوية الخرماء، وتوجه باتجاه المخرج.

سار في المدينة ببطء، كشخص يعرف الثمن المبذول على كل خطوة من الجهد. تساقط الكثير من الثلج على أعتاب السنة الجديدة في يوريفيتسي، بحيث كان من غير الممكن السير في المدينة... كان الناس يتحركون في الشوارع وفي مختلف الاتجاهات وهم يحملون السطول المعلقة بالأذرع والمملوءة بالبيرة الفوارة. انفصل أسافيف عنهم في طرق ضيعة مليئة بالثلج، ولم يسمع كيف كانوا يهنئون بعضهم البعض بالعيد المقبل. لم يكن هناك أي خمر للبيع بالطبع، ولكن فيما بعد كان في المدينة معمل للبيرة، وسُمح للسكان أن يشتروا البيرة في الأعياد بكميات غير محدودة.

بعد فترة محددة كان يظهر شبحه من حين لآخر عند سور كنيسة سمعان، حيث كان يوجد في الوسط منحدر رابية. تسلق أسافيف قمتها، وتوقف - لم يكن هناك ما يصعد إليه، ولا حاجة لذلك. لم يكن هناك بالنسبة له في صعوبة هذا الصعود نجاة من الخزي والألم. وكانت البلدة في دموعه التي تملأ عينيه تتضاعف. وأبعد، خلف النهر كان ينزاح عدد قليل من معالم السهل الروسي المغطى بالثلج،

إلى حد لا يمكن تمييزه، وبدا كل هذا العالم الكانوني المعتم لأسافيف الآن وهدةً قاسيةً ويأساً وعقاباً.

أحلم باستمرار مدهش نفس الحلم. كانت ذاكرتي تسعى كي تتذكر أهم شيء، وتحثني كي أعود بشكل حتمي إلى تلك الأماكن الغالية على نفسي لحد المرارة، حيث لم أكن فيها منذ أكثر من عشرين سنة.

أحلم أنني أسير في زافراج بالقرب من حرج بتولا، يلاحظ إلى جانبه حمام مهمل، قرب كنيسة صغيرة قديمة بملاط مقشر في فتحة الباب التي تُرى منها أكياس نتنة مع كلس وموازين كولخوزية مكسرة. وأرى بين أشجار البتولا العالية بيتاً خشبياً من طابقين. إنه البيت الذي ولدت فيه وحيث استقبلني خالي نيكولاي ماتفييفيتش على مائدة طعام بسماط منشًى منذ أربعين عاماً. كان هذا الحلم مقنعاً ويقينياً إلى تلك الدرجة، بحيث بدا وكأنه حقيقة واقعية.

هل تؤمنين بأن الحرب يمكن أن تبدأ من جديد؟

أنا أعرف أنك تحبين الموسيقى. قولي من فضلك هل ساعدتك بشكل فعلي في أحد الأوقات؟ هل تابعت الميلوديا خلف حركة النسيج الموسيقي، أو أنك على الأصح تنتمين لأولئك الناس الذين ينامون في صالة الحفلات الموسيقية ببساطة؟

هل تقدرين على الحقد؟ هل تذكرين الشر؟ لو قُدر لك أن تنفذي إحدى الرغبات، هل يمكن أن تكون هذه الرغبة هي الانتقام؟

هل تحبين الذهاب إلى السينما؟ هل تصدقين ما يحدث على الشاشة بسهولة؟

أي مرحلة من مراحل حياتك تعتبرينها سعيدة؟ هل تعتبرين نفسك إنساناً سعيداً؟.

أدهشني ترامواي: أحمر وفارغ تقريباً، بشبابيك مفتوحة، كتب تحتها «لا تخرج رأسك». سار مندفعاً في الطريق الدائري. جلست الأم مقابلي وهي تمسك بيديها أختي النائمة.

كان عام ٤٣. لقد عدنا إلى موسكو.

عدت إلى هذه المدينة. هناك في المهجر، بدا لي، أنني فهمت هذه المدينة.

جلست الآن حائراً وسعيداً، ورغم أنني رأيت المنازل التي كانت تظهر من حين لآخر خلف النافذة، وكذلك مصدات الدبابات في الشوارع، التي بقيت منذ عام ١٩٤١، والأهرامات المفرغة من القنابل المحرقة، وخضار الأشجار في نوافذ الترامواي، رغم كل ذلك لا أزال أشعر هنا أنني غريب.

نهضت بحذر واقتربت من النافذة المقابلة. كان يطير أمام عيني جدار كثيف من الخضار. أصبت بدوار. أغلقت عيني، وشعرت فجأة، أنني أريد كثيراً أن آكل. ولأجل أن لا أفكر في الطعام، مددت يدي من النافذة وتمسكت بغصن. وإذ عملت على انتزاعه، فإنه حرق يدي وآلمني كثيراً، وبقيت في راحة كفي آثار وسخة وعدة أوراق رمادية.

نظرت إليها ورأيت، أن الأوراق ليست هي كما هناك في يوريفيتا. عندئذ فهمت لماذا أنا بحالة سيئة. الهواء كان هنا ثقيلاً، كغبار ساكن متوهج من الشمس. وفكرت بشكل جاد، أنني على ما أعتقد سوف لن أستطيع أبداً أن أعيش في موسكو، لأنني سأختنق.

هنا شعرت أن شيئاً ما قرب أذني يندس بي. نظرتُ إلى الأم بسرعة وأنا أعرف كم ستكون متكدرة لو رأت ذلك. ولكنها كانت تجلس وهي تفكر ولم تنظر باتجاهي.

حركت يدي خلف الأذن، وقبضت على ما كان يمشي، ولم أعرف بعض الوقت ماذا سأفعل بهذا الشيء الذي أمسكته. وبعد ذلك رميته من النافذة بصورة غير ملحوظة. وألقيت الأوراق التي كنت أمسكها في يدي الأخرى أيضاً.

نهضت بعد ذلك، واقتربت من الأم ورائي بهدوء ورأيت شعرها الفاتح والخفيف يخفق من حركة الهواء.

اهتممت به بحذر...

- سألت – هل سنذهب إلى البيت الآن؟

- كلا، إلى ماريا غيورغييفنا. إنك تعرف أنهم يعيشون في غرفتنا إلى الآن.

حسناً إن الأم لم تر شيئاً. لأنه هناك في يوريفيتا كانوا يتكلمون عادة: «أصبح للقمل شريك في الحزن».

توقف الترامواي، وكانت الأم مستعجلة جداً.

– خذ الحقيبة، –قالت لي، أما هي نفسها فقد أشارت لي بعينيها وهي تمسك بيد أختي، وباليد الأخرى ترفع حقيبة أن آخذ أيضاً العقدة المتبقية.

تخلف الترامواي عن المسير، وكان السائق يرمقنا بانتباه حتى خرجنا جميعاً.

كان شخصاً عجوزاً جداً.

هل لديك لون مفضّل؟ ولون الثياب التي تناسبك أكثر من أي لون؟

هل تسبحين جيداً؟ هل لديك رغبة في الذهاب الآن لعدة أشهر إلى البحر؟ ولو كان هناك القليل من الناس، فهل كنت تستطيعين أن لا تفكري بشيء؟ تصوري أن ذلك ممكن، فمع من كنت ستذهبين؟

في أي عمر تذكرين نفسك لأول مرة؟

إلى أي بلد ترغبين الذهاب أكثر من أي بلد آخر؟

هل لديك تلك الأمكنة في مدينة ما في الخارج والتي تعرفينها بالكتب، وتتصورينها بدقة كبيرة؟ هل لديك رغبة بأن تمري على هذه المدينة؟ بساحاتها وشوارعها؟

هل عانيت في وقت من الأوقات من الاحتقار، وكما بدا لك حينذاك، أنك لن تستطيعي تحمله؟

قولي، هل تعتبرين نفسك شخصاً طيب القلب؟ والآخرين؟ وكيف يعتبر أطفالك؟ هل كنت قريبة منهم في الطفولة أم عندما كبروا؟ أي وقت من أوقات السنة تحبين أكثر من الأوقات الأخرى؟

هل تشاهدين أحلاماً دائماً؟ قصي لي من فضلك أحد هذه الأحلام التي أحدثت لديك انطباعاً لا يمحى.

من تعتبرين من الناس القريبين منك أو الشخصيات التاريخية أو البطلات الأدبيات بالنسبة لك مثالاً للمرأة؟

هل تستطيعين العيش مع الأطفال في لينينغراد المحاصرة؟ وهل تذكرين ذلك اليوم، عندما عرفت أنك ستصبحين أماً؟ حدثيني عنه.

هل أنت شكوكة؟

رفعت رأسي ورأيت كيف تهتز رؤوس الأشجار بفعل الريح الضعيفة. لم تكن شجيرات البتولا غابة ولا حرجاً -كانت ببساطة أشجاراً متوزعة حول المنازل الصيفية، التي عشنا فيها في خريف عام ١٩٤٤.

نظرت إلى الأعلى وفكرت "لماذا يوجد هنا، في الأسفل هدوء هكذا؟" كانت لدي رغبة أن أتسلق شجرة بتولا وأهزها.

تصورت نفسي أنه ستكون مرئية.من هناك على ما أعتقد بشكل جيد سكة الحديد والمحطة والغابة البعيدة خلف مبنى المضخة.

لم أكن بحالة طبيعية منذ الصباح الباكر. سرت خلال يوم كامل كبليد. وسألتني الأم:

- ما بك اليوم؟

- ما بي «هكذا»؟

شددت كتفي، لأنني في الواقع، لا أعرف "ما بي" اليوم. وها هي الأم تطردنا الآن بمعنى الكلمة من المنزل الصيفي كي نجمع الفطور الصالحة للطعام. خرجت الأخت لسبب ما وجرت غير بعيد وصرخت "انظر" إنني وجدت أيضاً!... ولو تم ذلك في زمن آخر لجرحني، ولكنني أومأت برأسي عندما أرتني من بعيد الفطر العادي الذي وجدته. تجولت دون هدف بين الأشجار، وعثرت بعد ذلك على بركة مليئة بماء ثلج ذائب. كانت تستلقي في القاع، وبين الأوراق الداكنة لسبب ما قطعة نقود. انحنيت كي آخذها، لكن أختي قررت إخافتي في ذلك الوقت بالضبط، وقفزت وهي تصيح من الشجرة. استأت وأردت ضربها، ولكنني سمعت في تلك اللحظة صوتاً رجولياً معروفاً وغير متكرر:

مارينا - آ - آ !

وفي تلك الدقيقة سرنا مندفعين باتجاه المنزل، أطلقت ساقيَّ للريح، وبعد ذلك تقطع شيء ما في صدري، وتعثرت وكدت أسقط، وتساقطت الدموع من عينَيَّ.

رأيت أقرب فأقرب عينيه وشعره الأسود، ووجهه النحيف جداً وشكله بلباس الضباط، ويديه اللتين أحاطتا بهما.

ضمنا إليه، وأخذنا نبكي ثلاثتنا الآن، ملتصقين ببعضنا البعض بأكبر قدر ممكن، وشعرت كيف تخدرت أصابعي من تلك القوة التي تشبثت بها في قميصه العسكري.

لن تتركنا بعد الآن؟... أجل؟.. لن تتركنا بعد الآن؟.. – تمتمت أختي بذلك وهي تلهث، أما أنا فإنني تمسكت بقوة– بقوة فقط وراء كتفه الأبوي ولم أستطع التكلم.

التفت الوالد فجأة واستوى. كانت الأم تقف على بعد عدة خطوات عنا. كانت تنظر إلى الأب، وعلى وجهها تبدو تلك المعاناة وتلك السعادة، بحيث أنني أغمضت عيني دون إرادة مني. لقد حفظت إلى الأبد كلمات ليوناردو التي قرأها الأب لي. الأب الذي رأى المعارك الرهيبة في الميادين المفتوحة، المغطاة بالأثلام وبالثلج المدخَّن ومصائب الجثث، وهجمات المدرعات وطلقات المدافع. لا يمكن بالنسبة لنا نسيان المدن المحروقة، والقرى التي تحولت إلى رماد، والجنود الذين فارقوا الحياة في ميادين الحرب الميتة كي لا تلامسنا يد الأعداء.

إننا نتذكر كذلك الانتصارات، التي تم إحرازها فيما بعد بالعرق والدم في الحقول المجتاحة، والأرض المنهوكة، والتي كلف كل متر مربع منها مئات الحيوات الإنسانية.

إننا لا نستطيع ونحن نتذكر الخسائر، ووطأة التغلب على الموت من أجل الانتصار، ونحن نفكر بالأرض التي تحمَّلت الكثير من المصائب، وشجن حريتنا، لا نستطيع إلا أن نلتفت كي ننظر إلى الوراء من أجل الشعور الفرح بمعرفة منابع عظمة محبتنا للحرية.

كان النبات العشبي البري الملوث بالطين والذي يتحمّل الكثير ينتصب إلى نهاية الليل. كانت جذيراته في حقول كوليكوفو المترامية الأطراف ترتعش ليس من الريح فقط، وإنما من بطء المعافاة.

وكان الضباب الساكن فوق الدون يثير في الإنسان الانقباض والحزن.

الأنين – هذا الصراخ التعب الذي كان يُسمع خلال الليل وكان يذكر بالصدى، بدا وكأنه يخرج من صدور الناس.

- انطلق – وخز شاب فتي جداً بقميص ممزق وجه الحصان التتري من فصيلة روسية وانسل نحو الدخلاء دون أن يخاف.
- كفى ثرثرة، قتش! – أوقفه، انحنى العجوز دون أن يلتفت، كي يطرح جانباً جثة الأورديني التي كانت تجثم على صدر محارب شاب يرتدي ملابس فاخرة.
- ديمتري ايوانوفيتش! – سار مندفعاً فوق الأرض السمراء– الأمير!
- انظر! – أشار الرئيس.

ومن تحت صدر الجسم لاح حزام أبيض فضي. تخاطفوا وهم صامتون القتلى وإذ رفعوا الأمير قليلاً، وضعوه على حمالات مرتجلة من شواهد مغطاة بالمعاطف. اقترب بسرعة ثلاثة أشخاص أيضاً.

حملوا الأمير إلى الرابية.

اقترب الشاب من الشاطئ وقد تأخر عن الآخرين، ودون أن يسرع نزع قبعته ووضعها على كتفيه، واغترف الماء من الدون. ولكنه قذفه فوراً باشمئزاز من فمه. كان الماء كدراً من معركة البارحة.

على الرابية، وتحت أيقونة سوداء مطرزة بالفضة وقف ديمتري أمام راية جيش الأمير مدعوماً من المحاربين...

... وكان يسير على الحقل فارس من التتر. أجفل حصانه فجأة في هدوء ما قبل الفجر من صوت البوق المفاجئ، واندفع إلى الجانب، انطلق على طول النهر، للقاء الشمس التي كانت تشرق.

التتري ميت منذ زمن طويل. لقد بدأ الميت ينهار منذ بداية المعركة، وأصبح واضحاً أن سهماً كان يبرز من ظهره.

هوى على الأرض، أما الحصان، الذي تحرر من حمله الذي لا معنى له، فقد تحرك مندفعاً، وركض مسرعاً أبعد فأبعد في السهب.

لم يبوّق فوق ميدان كوليكوفو بوق واحد، بل عشرات الأبواق، داعية الجميع، ومن يشعر بنفس الحياة، للنهوض والذهاب تحت راية الأمير ديمتري.

حان الوقت للعودة إلى المنزل.

تغيرت الحرب – و تكفي الآن شظية صغيرة، أو شعلة النابالم السائلة التي تلتصق بالجسم، أو التيار المشع كي يقتل الإنسان. كانت الحرب مستقيمة في تلك الأوقات، وبالأحرى كانت تذكر بعمل اللحام. ولكن ألم يصبح ثمن الحياة البشرية منذ ذلك الوقت أخفض؟ ألم يحارب من أجل حريتنا ومن أجل المستقبل هؤلاء الرجال والفتيان ببسالة وبحزن مميت، صانعين بذلك أولى الخطوات نحو الفجر؟

كيف تقفين من الطيران في الفضاء الكوني؟

هل يدرس حفيدك في المدرسة؟ هل لديك اعتراضات تجاهه؟ وما هي؟

هل يوجد أناس صنعوا لك خيراً. هل أنت شاكرة لهم، ومن أجل ماذا بالضبط؟

وهل يوجد أناس يفعلون الخير لأطفالك؟ من بالضبط؟

أية نوعية تقيمنها أكثر من أي شيء في الناس ولماذا؟ وأية نوعية تدينينها، ولكنك مستعدة للصفح؟

كيف تقفين من الأنانية؟

ماذا تقيمين في الشبيبة المعاصرة؟

هل يوجد في طبعك غرابة من الصعوبة تفسيرها؟ وما هي بالضبط؟

ما هو أكثر الأحداث فكاهية في حياتك؟

لماذا لم تسم ابنك باسم آخر؟ هل كانت لديك رغبة في أن تسميه باسم آخر؟

قولي لي من فضلك، هل كانت لديك أية تعقيدات في العمل؟

هل تحبين باخ؟

أحلم باستمرار نفس الحلم، إنه يتكرر تقريباً بشكل حرفي، ربما بتغيرات قليلة الأهمية جداً، ببساطة منزل فقط، حيث ولدت، إنني أراه بأشكال مختلفة: أراه في الشمس، وفي الطقس الغائم وفي الشتاء وفي الصيف... اعتدت على ذلك. والآن. عندما أحلم بالجدران المصنوعة من جذوع الشجر، والمسودة بفعل الزمن، والأطر البيضاء، والباب نصف المفتوح من السقيفة في ظلمة المدخل، أعرف في الحلم، أن هذا يجري في الحلم فقط، ويتعكر فرح العودة اللاإرادي إلى الوطن بانتظار الاستيقاظ. ولكن عندما أقترب من السقيفة تحت وقع حفيف ورق الشجر، فإن شعوراً بالكآبة الواقعية بالعودة ينتصر، والاستيقاظ دائماً محزن ومفاجئ...

أية نوعية تعتبرينها في الإنسان؟ أو أية نوعية تقيمينها أكثر من أي شيء آخر؟

ألم يبدُ لك أبداً أن الناس الموهوبين يثيرون لديك الضجر؟

هل أردت أن تكوني شاعرة على مستوى تسفيتايفا أو اخماتوفا؟ أي منهما أقرب إليك؟

ماذا تفكرين حول الحرب في فيتنام؟

ألم يبدُ لك أنك لا تفهمين دائماً، أية مسائل تقلق الشبيبة هذا اليوم؟

ألم يبدُ لك أنك تخلفت، وأن المسائل التي توضع أمامك لا تقلقك؟

قصي، من فضلك، كل ما تتذكرينه عن زافراجي. وأي مكان هو؟

كان صباحاً باكراً وبارداً.

في هذا الخريف الأول بعد الحرب، ولم تكن الأم قد التحقت بعد في العمل، غالباً ما كان يأتي إلى هنا، إلى هذا السوق الصغير، والواقع تقريباً في مركز المدينة. لم يسمحوا في ذلك الوقت، ولسبب ما ببيع الزهور حتى في الأسواق. أجل وأية زهور كانت وقت ذاك! إنها ليست كما هي الآن، حيث يجلبونها من الجنوب بالقطارات والطائرات.

أمام مداخل السوق، في زقاق ضيق ومشيد ببيوت قديمة غير عالية، كانت تقف النساء وتبيع مختلف أنواع النباتات والزهور. من المستحيل القول أن التجارة كانت تسير بنشاط – لم يكن ذلك الزمن هو زمنها.

كانت أمي تقف كذلك بين تلك النساء اللواتي يأتين من خارج المدينة. كانت في يديها سلة مغطاة بالخيش. سحبت منها بشكل مرتب باقة مربوطة من الزهر (اوفيوكا) وانتظرت كما الأخريات المشتري.

إنني أتصور كيف كانت تنظر إلى الناس المارين في السوق، كان في عينيها هناك نوع من التحدي الذي كان يجب أن يعني أنها هنا صدفة، وأن لديها رغبة مستعجلة بأن تبيع بأسرع ما يمكن بضاعتها وترحل.

اقترب منها شخص معمر بذقن صغيرة ومعطف طويل وفاتح، أخذ الزهور وكأنه مذنب دسَّ لها النقود وتابع طريقه مسرعاً. خفضت الأم رأسها لدقيقة، أخفت النقود في جيبها، وسحبت من السلة باقة ثانية..

دخل من باب السوق شرطي نحيل، وتوقف وتلفت إلى الجوانب بشكل سلطوي. هرولت النساء مع الزهور إلى وراء الزاوية. بقيت الأم وحدها تقف في مكانها السابق، وهيئتها كلها كانت تقول أن كل هذا الهلع المثار نتيجة ظهور الشرطي لا يعنيها.

مدت يدها إلى جيبها من أجل سيجارة البابيروس، ولكنها لم تستطع أن تجد عود كبريت بأي شكل من الأشكال. اقترب الشرطي منها وألقى جانباً الخيش، وإذ رأى الزهور، قال بصوت مبحوح.

– هيا اذهبي... اذهبي من هنا...

– من فضلك...

ضحكت الأم بسخرية، شدت كتفيها وابتعدت جانباً. كان هناك في هذه الحركة، شيء ما مستقل جداً، وفي نفس الوقت يرثى له. كانت تدخن وهي تعتذر من المارة وتأخذ نفساً عميقاً.

سعلت. كان يجب الانتظار إلى أن يذهب الشرطي.

كان يخيم الظلام في العربة، وكان الهواء محبوساً، الأمر الذي أدَّى، ورغم أن النوافذ كانت مفتوحة إلى ألم في رأسي. أمام عيني دوائر بألوان قوس قزح. كنا نقف أنا وأمي في الممر، أما انتونينا الكساندروفنا وأختي فكانتا تجلسان عند النافذة، مضغوطتين من قبل شخص ضخم بوجه عرِق.

كان القطار يلتمع مع الهدير بالقرب من المحطات الصغيرة المغبرة، ومخازن البضائع والكوم التي يتصاعد منها الدخان والمسيجة بالأسلاك الشوكية. وبعد ذلك بدأت الغابات. ولكن حتى هذا لم يجلب التسهيلات، وقوّت تيارات الهواء بين العربات لدي الشعور بالإقياء. كانوا يصيحون ويضحكون ويغنون في العربة، ومن خلال الضجة وهدير القطار، كان يُسمع وكأنه صادر من نهاية العربة البعيدة أحد ما يعزف على هارمونيكا عزفاً كليلاً متواصلاً ومعذباً.

أظلمت الدنيا في عيني وشعرت أنني أمتقع. ورأيت نفسي في هذه اللحظة وكأنني على الجانب، وذهلت فجأة من اخضرار وجهي ووجنتي المنهارين.

نظرت الأم إلي مستفهمة.

- أتتفيأ شيئاً ما... سأذهب إلى مدخل العربة... تمتمت وصرت أشق طريقي وسط الممر المطروق.

تحركت الأم ورائي.

كانت ركبتاي ترتجفان، ورجلاي رخوتان كالقطن، ولم أر شيئاً حولي، واندفعت مستجمعاً قواي الأخيرة إلى المدخل المنقذ، «أن لا أقع فقط، فكرت، أن لا أقع فقط».

وقفت بعد ذلك على الدرجة العليا من السلم متمسكاً بالدرابزون.

مسكتني الأم من الوراء بالقشاط.

سار القطار مندفعاً بمحاذاة منحدر أخضر، مزخرف بكتابة على آجر أبيض: «قضيتنا عادلة - سننتصر».

ألقيت وجهي للريح ساعياً أن أتنفس عميقاً، وأخذت أعود إلى نفسي قليلاً.

- ما به؟ - سمعت خلفي صوت نسائي حنون. أجابت الأم بشيء ما.

عدت إليها وأنا أبلع ريقي وحاولت الابتسام.

– لا شيء، قريباً سنخرج. قالت هي.

– حسناً خذ، اشرب – سمعت هذا الصوت.

انحنت المرأة المسنة التي تلبس رغم الحر معطفاً قصيراً من القطن، وحذاء مطاطياً، انحنت فوق صفيحة كبيرة وصبت الحليب في صحن. نظرتُ إلى الأم، فهزت رأسها واستدارت.

– شكراً، – قلت للمرأة في الحذاء المطاطي، ومحاولاً أن أسكب الحليب، أخذت من يدها الصحن العميق المصنوع من الصفيح. كانت تنظر إلي أثناء شربي بسرور.

استدارت الأم وذهبت عائدة إلى العربة.

– نحن الآن... سأذهب وراء جماعتنا...

عندما وصل القطار، وقفنا طويلاً على رصيف خشبي وأصغينا كيف يصمت في البعيد هدير القطار.

وبعد ذلك حل صمت يحدث الصمم، واقتحم رئتي أوكسجين نقي يفوح بعبق الراتنج.

كانت هناك برودة في الحقل، وعلى الطريق الطيني كانت تقوم برك صفراء عميقة. والشمس تضيء من خلال الغيوم الخفيفة والشفافة، والريح تصفر في العشب الجاف بهدوء.

تجولنا بشكل غير مستقيم، في أرض مستريحة محفورة بأوكار الخلدة، وجمعنا «أزهاراً» – عناقيد مشابهة للشوفان بلون داكن ومغطاة بأوبار حريرية ناعمة. كنت في كل مرة أحزم الباقات الفخمة وغير الكبيرة التي كنت أجمعها بلبلاب طويل، وأضعها في سلة كما علمتني أمي. وقد عرفت بالكاد لأجل ماذا تخصص هذه «الباقات»، وقلت لأمي التي مشت باتجاهي مع باقة الزهر، عن ذلك، ومن وقت لآخر كانت تنحني من أجل نسخة جميلة خاصة.

– أمي يمكن، كفى... نسير ونسير، نجمع ونجمع... إنهم!...

- ما أنت، هل تعبت؟ سألت الأم دون أن تنظر إلي.
- سئمت من كل هذا!
- آه، هل سئمت من ذلك؟ ولكن ألم أسأم أنا أيضاً...
- لا تسأمي -اجمعي بنفسك زهورك، أما أنا فلا!
- آه، سوف لن تجمع؟

تغيرت الأم وسالت الدموع في وجهها، وعلى عينيها ولطمتني بشدة على وجهي. التفت وأنا ملتهب.

لم تلاحظ أختي شيئاً.

عندئذ ذهبت إلى وسط الحقل...

كان خدي يلتهب. رفعت من الأرض عصا، وصرت لأجل أن أتلهى أنبش الأكيمة الهشة فوق جحر الخلد، كي أستكشف المجاري تحت الأرضية، المحفورة من قبل الخلد.

رأيت من البعيد، كيف كانت تسير أختي وانتونينا اليكساندروفنا وأمي إلى الخلف وإلى الأمام، وهن ينحين من أجل هذه الأزهار اللعينة.

هل ضربت أطفالك في وقت ما؟ بالطبع كلا، أنا لا أتكلم عن عقاب جسماني على الطريقة الكاشيرية، ولكن عندما لا يستطيع الناس أن يتمالكوا أنفسهم، ويصفعون أطفالهم.

قصي لي من فضلك، عن أفضل أيام طفولتك. هل تحلمين الآن ببعض الدقائق من ذلك الزمن مهما تكن؟

ألم تجدي أن لكل عمر جماله، وعدم تكراره، وأن الشيخوخة مثلاً ليست حزينة هكذا وغير شيقة وغير مفرحة، إن كانت شيخوخة إنسان قوي وسليم؟

ألا تعتبرين، أن الحب - هو هدف ومنطلق أعلى بالحياة، وكل ما تبقى- هو إما صعود نحو هذه القمة، أم نزول منها؟

هل قصصت في يوم ما لأحد أطفالك عن حبك؟ وحول ماذا تسمين الحب؟ ومع من أسهل الحديث عن هذه الأشياء بالنسبة لك؟ مع أولادك أم مع الناس الغرباء؟

هل تستطيعين الصفح؟ في الأشياء الكبيرة أم الصغيرة؟

هل من الصعوبة بالنسبة لك هجر الناس؟

إنها تنام على سرير مخلخل مع كنار مزركش يصل إلى الأرض. كان وجهها مغطى بالنمش، وشعرها الأشقر يتدلى على الجانب. إنها تتنفس غالباً وترتعش من وقت لآخر في الحلم. يداها هادئتان وخفيفتان. كان الظلام يخيم في البيت الريفي، لكنني لم أنم منذ زمن طويل، وعيناي تعودتا على الظلمة الدخانية المعتمة.

يجري بالقرب من القرية حيث نعيش نهر صغير ضيق متعرج، ينمو على جانبيه الحور الرومي، والضباب الذي يخيم عليه يلتقي مع حقول الحنطة البيضاء خلف المنخفض، الذي يجري فيه هذا النهير.

لا يوجد أي صوت خلف النوافذ. ويثير هذا السكون شعوراً فرحاً وهادئاً.

وجهها أصبح ضامراً من الهم، وأصفر، وتحت عينيها غضون تجعلها تهرم ودون دفاع حتى الألم العزيز. ويستلقي الظلام على وجهها، ويبدو أنها تصغي حتى في الحلم إلى السكون المعادي للبيت الغريب، وتحمل مصيرها الثقيل وغير الكريم – تحافظ على من الأخطار، التي كما يبدو لها تحتني في كل خطوة.

خيل إلي أنني سمعت أصواتاً:

«... في بداية الأمر يجب الإعجاب بالحذاء النسائي والمغسلة – إليكم كيف يجب الإمساك بها. وأنت لم تعرف؟ يجب إدهاشها حتى الإعجاب، حتى الاختراق، حتى الخجل، بحيث أنه يمكن أن يعشقها نبيل كما هي في شعرها الأسود. سيكون هناك أجلاف دائماً وسيوجدون باستمرار، أجل ونبلاء أيضاً في العالم، وسيكون عندئذ دائماً مثل تلك الخادمة التي تقوم بتنظيف الأرض، وسيوجد دائماً سيدها، أليس هذا ما يجب أن يكون لأجل السعادة في الحياة...»

كلمات متزنة ونادرة تمتد تارة بصورة غير طبيعية في الزمن، وتارة تصبح جلية وكريهة...

«... قف، اسمع، يا اليوشا، أنا أمك المرحومة إنك أدهشت الجميع، بيد أن ذلك ظهر في هيئة أخرى فقط. كان يحدث أحياناً أنني لم أكن أدللها، وفجأة ما إن حلت الدقيقة الحاسمة، حتى تبعثر كل شيء أمامها، اعمل كل ما أستطيع كي أرافقها وأتذكر ذلك دائماً كما أتذكره الآن...»

من الصعوبة أن أنزع من ذاكرتي ما عانيت منه، وما أَلِفته، وما قرأته في الكتب، ولذلك عندما أسمع فجأة صوت العجوز كارامازوف المبحوح والكريه، فإنني لا أستطيع أن أميز أنني أتذكر بالضبط –ما هو مبتكر أو مقروء أو مسموع به.

«... أعرف أن المرض قد بدأ عندها، وأنها غداً ستبدأ بالمناداة كالمجنونة، وأن هذا الضحك الراهن والصغير لا يعني أبداً الفرح. يا للعجب، فهل الكذب والنفاق يسببان الفرح. هذا ما يعني المقدرة على إيجاد المزايا في كل شيء!...»

ولكن لك الله يا اليوشا، إنني لم أؤذي أبداً امرأتي المصابة بالهستيريا. مرة واحدة فقط في العالم الأول: صلت، وكانت ترقب آنذاك بشكل خاص أعياد أم المسيح. وقتها أبعدتني عنها في الغرفة. هذه هي الصورة، وها أنا أصورها: انظر إنك تعتبرها عجيبة، أم أنا فأبصق عليها لديك، وسوف لن يكون وراء ذلك أي شيء بالنسبة لي!... كيف رأيت يا إلهي، أفكر: ستضربني الآن، ولكنها قفزت فقط وصفقت بيديها، وبعد ذلك غطت وجهها بيديها فجأة، كل شيء تزعزع وسقط على الأرض... وهكذا استسلمت...

«يا اليوشا، يا اليوشا! ما بك، ما بك!»

فجأة بدأت بالبكاء في الحلم، كأنها تسمع ما أسمع أنا. في البداية بلا صوت، ولكن فيما بعد تكلمت لاهثة وهي تهتز بكل جسمها، وتقفز على السرير، وتبكي بمرارة وبتشبث ممسكة تارة بعنقها وتارة أخرى بحنجرتها كي تسهل عليها التنفس، وتستيقظ بعد ذلك.

– أي حلم رأيت! آه، رأيت مثل ذلك الحلم السيئ!

أهدّئها، وبصعوبة أنام وأرى حلماً أيضاً. كأنني أجلس أمام مرآة كبيرة في إطار يتلاشى في الظلام، وينتقل بشكل غير ملحوظ إلى الجدران المصنوعة من جذوع الشجر...

لم أر وجهي. أما قلبي فهو مليء بالكآبة والخوف أمام الضرر الذي تم والذي لا يمكن إصلاحه.

لماذا فعلتُ هذا، ولأي شيء، ولماذا هكذا دون معنى وبلا موهبة هدمت ما لأجله أعيش، دون أن أعاني من الألم وتوبيخ الضمير؟ من طلب مني ذلك، ومن تغاضى عن ذلك؟ ولأجل ماذا هذا؟ ولماذا هذا الضرر؟

الفضاء المعكوس في المرآة مُنار بضوء الشمعة. أرفع رأسي وأرى في الزجاج الدافئ والذهبي وجهٌ غريب، وجهٌ شاب وجميلٍ في وقاحته وغبائه الواضح، بعينين فاتحتين وثاقبتين وحدقتين واسعتين. وإذا التفتُ، فإنني أرى في الجانب ذلك الآخر الذي بادلته بوجهي. إنه يقف، ويستند بكتفه على الحائط، ولا ينظر باتجاهي. إنه يتفحص يديه، وبعد ذلك يرطِّب بلعابه أصابعه ويحاول أن يزيل شيء. ها قد وسخ راحة يده. ولديه وجهي.

لماذا فعلت هذا؟! ولكن الآن لن يعود أي شيء! قد أصبح متأخراً، متأخراً جداً! ليكن وجهي، أي الآن وجهه، ليس هكذا جميلاً، وليس شاباً، وعديم التناسق، ولكن مع ذلك فهذا وجهي. وليس ذلك الوجه الغبي، حتى على العكس، إنه ذكي على الأصح، إنه وجه عجوز ومباع ومكروه من قبلي. لماذا فعلت هذا؟ لماذا؟

عندما استيقظت، كان قد حل النهار. لم يكن هناك في الغرفة القروية أحد، صاحبة المنزل فقط، وخلف الجدار كانت تعج الملاقط.

أتسمع يا عزيزي، أنا ذاهبة إلى الكنيسة، إنني مستعجلة، تستطيع أن تأكل هنا من تحت المنشفة. ذباب لماذا في هذه الأيام... زلابية، كل أنت، أما جماعتك فإنهم جميعاً في العمل. جروا إلى النهر.

بأي مناسبة الزلابية؟ سألت.

ألا تدري أن اليوم هو السادس حسب التقويم القديم. لقد حدث تغيُّر.

ألم تسمع بالأعياد؟

من تحبين أكثر؟ أحفادك أم أبناءك، عندما كانوا أطفالاً؟

قبل أن يولد لديك الطفل الأول، هل أحببت الأطفال؟ وهل أردت امتلاكهم؟

هل وجد في حياتك ذلك الإنسان الذي رغبت أن تكوني قريبة منه، ولكن لهذا السبب أو ذاك لم يحصل ذلك؟ من هو -هل هو رجل أم امرأة؟

هل تريدين أن تعيشي الحياة من جديد؟ وهل عشتها؟

ألا تأسفين على الأفعال التي حددت حياتك اللاحقة؟

قولي من فضلك، هل تتذكرين غالباً أمك؟ أو أباك؟ وهل تتذكرين طفولتك بشكل عام؟

لو أمكن تحقيق ثلاث رغبات لك كما في الأسطورة، فأي الرغبات تطلبينها؟ هل هي لأجلك؟

ماذا تتذكرين عن الحرب في إسبانيا؟

تكلموا بوقت واحد، بحيث كان من الصعوبة تمييز بعض الكلمات.

كان هذا في الصيف، في قهوة مفتوحة على تقاطع زقاقي ستوليشنوف وبيتروفكا - أربع رجال وامرأة - إسبان.

وسط دوامة الماء والحشد الصيفي، وحرارة القادمين الذين يهاجمون المخازن، وفي ركن صغير من الساحة تحت سقيفة، جلس أناس في الأربعين من عمرهم في بدلات عاتمة. وبينهم كانت تقوم زجاجة من الخمر الأحمر قد بُدئ بشربها وزيتون. كان يتحدث رجلان عن رحلتهما إلى إسبانيا منذ فترة قصيرة، وقد صدم أحدهما الآخر.

- تناقشت معه... فأنا أتذكر بدقة -هنا كانت مدرسة كاثوليكية، ومقابلها منزل الخالة أنْجيلا. أنا أتذكر...
- إنك تكلمت، إن الكاراج كان على اليمين... ولكن هناك لا يوجد أي كاراج.
- إننا ندخل... أربعة عشرة درجة إلى اليسار. ولسبب ما عددهم ١٦.

- يفتح أناس غير معروفين تماماً.
- خوليو، هذا ابن شقيقها! إنها عمياء، عمياء تماماً، لا تستطيع العيش لوحدها. يا إلهي، لقد عرفتني! أتفهمون، لقد عرفتني. بالصوت. ولكن كيف يمكن المعرفة بالصوت، لقد رحلت -وكان عمري ١٩ عاماً.
- أتعرفون الرايولي، يظهر أنه بمثابة الشوش برك عندنا...
- لم يعد العم الفونسو موجوداً... مات ايغناسيو في العام الماضي... أوه لو أنتم نظرتم إلى أحفادي! أجل أجل أحفاده كان لدي ابن خال، إنه يعمل الآن في هامبورغ، إنه أكبر بكثير مني، ولديه أحفاد وذلك يعني أنهم أحفادي... بيرنارد ديكو... وتوماس..
- ضوء عادي، أتعرف في فتحة الطرقات يبدو آخر تماماً. أي ليموني... لم يبق لدي في بيلباو أحد، أنت تعرف ذلك... بقي الجد لوحده فقط- يا إلهي، لديه كشك لبيع التبغ. إنه ينظر إلي، كما ينظر إلى معدم. لقد دعاني بنفسه ويخاف أن يكتب لي وصية. لو نظرت إليه. إنه وغد ببساطة. بالرغم من أن عمره الآن ٩٠ عاماً أما العجائز فإنهن يجلسن أمام الأبواب على كراسٍ دون مساند. لقد سمعت الكلمة اللطيفة الوحيدة في بيتنا من العجوز أرريلاغا. ستشبه أمك، إنك تسمن كابن الأربعين، كان لدي من العمر ٤٦ عاماً.
- كلا، يعيشون الآن أفضل. بشكل عام غير سيئ... السياح، الألمان الغربيون والأمريكيون. هناك أتعرف، رأينا غوميز، لاعب الكرة، عنده سيارة. ولكنني لا أستطيع أن أعيش هكذا... إنه أوقع الكرة في التدريب، كما عندنا على شاكلته الأولاد في فريق «دينامو».
- ولكن الخمر... هل هذا!.. هذا معمل ميتيشينسكي للخضار والفواكه. في سان سيبستيان، في كل قهوة مكتوب:

«عن السياسة لا تتحدثوا، وعندما ترحلون ادفعوا الحساب...»

أجل، بالطبع، يتكلمون... رأيت، رأيت وادي الشهداء. الصليب بطول متر ونصف...

يبدو ضخماً. وفي الكاتدرائية، وتحت الموزاييك ٨٠ ألف...

– ٨٥ ألف.

– ٨٥ ألف جمهوري.

– هناك ليس فقط الجمهوريون، ولكن المتمردون أيضاً، الغرنكويون. إنه تمثال الحرب الأهلية بشكل عام.

– ولكن المعتقلين السياسيين هم من بناه. كعبيد. بنوه خلال ١٩ عاماً...

– وماتيو كما في السابق يكتب هناك الأشعار لأجل المنشورات. يتكلمون، إنه في العمل السري.

– شعور غريب في الصباح الأول. لم أفتح عيني بعد، وفي أذني يندس خطاب إسباني. فقط إسباني... كل النوافذ مفتوحة، اليوم سوق... والأصوات، الأصوات... هكذا ببطء، يسيرون إلى البازار غير مسرعين.

دفنت رأسي في المخدة، كي لا اسمع وكأن شيئاً لم يكن. عمري ١٩ عاماً، وأمي ذهبت إلى السوق من أجل الخضار.

امرأة بشعر منفوش نهضت بحدة، وانطوت على نفسها، وتجمدت لدقيقة واندفعت منصرفة من القهوة. ركض أحد الرجال وراءها.

– يا لوتشيا، يا لوتشيا! – صرخ الرجل، دون أن يعير اهتماماً للناس الذين التفتوا إليه.

– ما بك؟.. حسناً، توقفي، توقفي. إنك تفكرين، أنه ليس لدي رغبة في البكاء؟ يا لوتشيا!

دفنت المرأة وجهها في كتفه.

كان الرجل قصير القامة، أصلع، وهي امرأة فارعة وجميلة.

– لم نكن لنستطيع العيش هناك – تابع الرجل– هناك شيء آخر. إنها بشكل عام ذكريات... حسناً تعالي لنتكلم، قولي شيئاً ما، فقط لا تبكي... لدينا أطفال لا يربطهم أي شيء بإسبانيا. لكننا هنا أناس أحرار، لقد أقسمنا سوية وقت ذلك ونحن أطفال... أتذكرين؟ أننا سنعود.

– متى، متى؟ – استطاعت لوتشيا أن تتلفظ بذلك فقط.

– حسناً، اذهبي إذاً إلى مدريد – صرخ فجأة– اذهبي! إلى أين تذهبين؟

تحركت لوتشيا بحزم نحو الصف الذي ينتظر افتتاح مخزن ألفرِد.

– إلى أين تسرعين كالمجنونة؟

– لقد عرفت الصف. ليس لدى ألفونسو قبعة شتوية. تكلموا، سيفتح بعد الغداء...

وقفا بعض الزمن وسط الجمهور دون أن يتكلما، وبعد ذلك قالت لوتشيا بصوت منخفض، وهي تشيح بوجهها: – لا أستطيع... ولا أستطيع أن أرحل، و...

– ولكننا أقسمنا... أقسمنا أن نعود إلى مدريد... إلى مدريدنا... إلى...

تلفظ هذه الكلمات، كسؤال وكجوهر معنى كل حياتهما. استدارت نحو مرسى أوديسا دون استعجال سفينة «أرجونيكيدزة» وقد التصق الطلائع الإسبان بالدرابزون، وشبابيك البناء الفوقي للسفينة. دوى نشيد الفريق الأممي، على السطح، وعلى المرفأ. ذلك النشيد الذي لا يهمد أبداً.

ومن جديد أمشي بالقرب من المغسلة المهدمة، بالقرب من الأشجار النادرة بزافراجي. كل شيء هكذا، كما كان دائماً، عندما حلمت بعودتي. لكنني الآن لست بمفردي، معي أمي. نسير ببطء على طول الأسيجة القديمة، وبالممرات المعروفة بالنسبة لي من أيام الطفولة.

ها هو الحرج الذي يقوم فيه المنزل.

لكن المنزل غير موجود. تتراءى أعالي الأشجار من الماء، الذي غمر كل ما حوله: الكنيسة، والبناء الجانبي الواقع خلف منزل طفولتي، والبيت نفسه.

أخلع ملابسي وأقفز في الماء. ضوء معكر ومعتم يهبط إلى القاع العشبي غير المستوي. تتعود عيناي على هذه العتمة الضعيفة، وتدريجياً أبدأ التمييز في الماء العكر تقريباً ملامح مواد معروفة: جذوع أشجار البتولا التي تلوح بلون أبيض بجانب الأسيجة المنهارة لركن الكنيسة التي كانت قبتها تبدو دون صليب. وها هو المنزل...

السقوط الأسود للنوافذ، والباب المخلوع المعلق على أحد الحبال، والماسورة المفتتة، وقطع الطوب المستلقية على السطح الرث. أرفع رأسي وأفتش عن سطح الماء المتلألئ، ومن خلاله –أرى الهالة الباهتة غير اللامعة للشمس. كان يسبح فوق قاع زورق.

أمسك بيدي، واندفع مرتكزاً على السقف الصدئ الذي ارتد تحت قدمي وأعوم على السطح. تجلس أمي في الزورق وتنظر إلي. ولدينا نحن الاثنان نفس الشعور كما لو أننا نكذب في أكثر آمالنا إخلاصاً وإشراقاً.

إن العودة غير المستعجلة وببطء وخفقات الفرح، وكأنها دم لدى المصاب بجرح مميت، ويخرج من قلبنا، وقد أخلي المكان للخراب المر والكئيب.

يصل قبلنا طائراً صفير الباخرة الأجش والمنخفض... لم يكن هناك ما يستوجب المجيء إلى هنا. لا تعودوا أبداً إلى الخرائب –حتى ولو المدينة أو المنزل حيث ولدت، أو الإنسان الذي افترقت عنه. عندما بنوا محطة توبيتشيف الكهرمائية، ارتفع الفولغا، وذهبت زافراجي إلى الأبد تحت الماء.

هل تذكرين أكثر أيامك سعادة؟ قصّي لي عنها من فضلك، وأكثر أيامك حزناً وغرابة؟

ما هو برأيك هدف الفن؟

ما هي الشجرة التي تحبينها أكثر من أية شجرة أخرى؟

لماذا؟

ماذا أردت أن يرى ابنك؟ هل رغبت له مصيراً آخر؟

هل تحبين بوكس (نوع من الكلاب)؟ على ما أعتقد أنت لا تحبين العراك، ولكن هل حدث في حياتك مثل ذلك الحدث عندما اعتبرت أن الضرب كان يحمل العدل ولم يكن هناك مخرج آخر؟

هل اعتبرت نفسك جميلة في مرحلة الشباب؟ هل غازلك الكثير؟

هل غرت في وقت من الأوقات من جمال امرأة أخرى؟ كيف تقفين من النساء الذكيات والبارزات، ولكن غير الجميلات؟

هل يبدو لك أن أخلاق شباب اليوم متحررة كثيراً؟

ما هي أكبر تعاسة بالنسبة لك؟

هل تعتبرين أن المرأة «المتحررة» – شيء جيد؟ أم سيئ؟

هل تعتبرين أن آراء تولستوي، مدمرة بالنسبة لوجود المرآة وتمايزها عن الرجل؟

هل تعتبرين نفسك شخصاً اجتماعياً؟ ليس من الضرورة بمعنى العمل الاجتماعي. من تقصدين بكلمة الشعب؟

ما هو موقفك منه، وماذا يعني بالنسبة لك أن تخدمي الشعب وأن تكوني جزءاً منه؟ ما هو أكثر إيجاعاً بالنسبة لك وأكثر صعوبة ألم الشعب، أم ألم أقربائك؟

ألم تكوني أبداً في ميدان سباق الخيل؟

كان ميدان سباق الخيل يعج...

لم يبق على النهاية أكثر من ثلاثين متراً، ولكن الخيل سارت كما في السابق بتركيز. كان الجوكيون في ثيابهم الطويلة الملونة بألوان مختلفة والتي ترتفع قليلاً عن الركاب، «يحثون» الخيول، وبدا أنه بعد ثانية سيتعرض أحد هؤلاء لخطر أن ينقلب إلى الأمام.

صرخت امرأة غير شابة بجانبي! «الفريق»

التفتُ – صرخت أختي التي كان كل ذلك غير ممتع قبل دقيقة بالنسبة لها، صرخت من الإثارة في مكانها، وبدا ابنها «الذي ولد نحيلاً بشعر أسود» خائفاً.

هاهو، هاهو يجب أن يقرع الجرس، التفت كي أعرف من سيفوز بالقفزة على أية حال، وفجأة رأيت أمي.

كانت تفتش عن أحد ما بين الجمهور. وقد دفعت إلى ممر مزدحم، ولكنها لم تلاحظ ذلك وارتدت فقط وهي خائفة، عندما صدمها أحد الشبان برجله كاد أن يسقطها وهو يندفع فجأة باتجاه شباك التذاكر. تحركت إلى لقائها بشكل لا إرادي، ولكنها كانت قد رأت أختي وتوجهت بحزم نحوها وهي تبعد عنها الناس. وهكذا لم أرى من فاز بالقفزة. انتشرت الأحصنة المكبوحة في الجوكية الآن أبعد، نحو المنعطف. لم يكن أحد يصرخ حولي، بالرغم من أن أحد ما مكان يشتم، أما في الهواء فقد طارت رزمة من بطاقات الرهان. صعدت الأم حتى الصف، حيث كانت الأخت وميشكا يجلسان، ولكنها لم تستطع أن تمر أبعد من ذلك.

كان أربعة رجال أمن مسنين وبدينين في سترات طويلة في المعبر يناقشون بحرارة الشوط الأخير. صرخت الأم وهي مثارة كلياً بشيء ما للأخت، بيد أن صوتها لم يكن مسموعاً. نظرت الأخت بحيرة وبشعور بالذنب إليها. أخيراً شقت الأم طريقها بصعوبة إلى جماعتها. وضعت يدها على كتف حفيدها، وخمنت، أن الأم مستاءة من حضوره إلى هنا.

تحرك الرجل الذي كان يجلس بالقرب، متنازلاً لها عن مكانه، ولكنها لم تكن تريد الجلوس.

كان هناك وقت حتى الوثبات الأخيرة ولذلك ذهب الكثيرون إلى الأسفل، خيم الهدوء علىالمنصة، ومن مكاني ميزت بعض الكلمات من حديث أمي مع أختي.

- لا أعرف، لا أعرف... ماذا يعمل هنا؟... لم يبق إلا الولد...

- إنه في جميع الأحوال لا يفهم شيئاً...ط

ليتنفس الهواء...

- ... لا أعرف... إنك أردت غسله اليوم... ما هذا أمأوى لصوص... هنا أومأت الأخت برأسها باتجاه المرأة التي كانت تجلس غير بعيدة في لباس زاهٍ مع ابنتين، وفهمت ماذا قالت:

– إنه ليس وحيداً، هاهم أطفال آخرون... – أو شيء ما من هذا القبيل.

بعد ذلك نهضت الأخت وبدأت بعجلة تشق طريها نحو المخرج. صرخت لها الأم على الأثر:

– حسناً، بشكل عام، ليس لفترة طويلة فقط... ولكن أين...

– أجل هو هنا في مكان ما، سيأتي قريباً... إنه هنا!

فهمت. أنهما كانت تتكلمان عني. جلست الأم بجانب ميشكا، وسعت إلى تهدئته، وسحبت سيجارة بابيروس وأخذت تدخن.

نهض ميشكا، وفجأة أخذ يتمطى... أصبح ضجراً.

قالت الأم له شيئاً ما دون استعجال، ورأيت، أنها خجلت وحتى ابتسمت، مندهشة بانفعال لما قالته لا بنتها منذ قليل، ولوجوده هنا.

جلبوا البوظة إلى البنتين، وقدم أبوهما، ذلك الرجل الذي كان ثملاً قليلاً وبقبعة مجعدة، قدم لميشكا شوكولا وقال:

– خذ... لك!...

– اقتربت منها في هذه اللحظة امرأة مسنة وبيدها البرنامج واقترحت:

– ألا تريدين أن تلعبي؟ «لعبة الأبريكا» مع الأربعة هناك؟...

– أية «لعبة»... ماذا بك؟... – ارتبكت الأم.

ابتعدت المرأة دون أن تحزن.

ميشكا أكل الشوكولا، وقد لوث شفتيه وذقنه. نظرت الأم أمامها وأخذت نفساً من السيجارة، وعندها فقط على ما أعتقد رأت مضامير السباق إلى الأسفل، تحت المنصات، وميدان المنافسة، وإصطبلات الخيل بنفس اتجاه ميدان سباق الخيل ومنظر شامل وضخم للمدينة التي كانت تتبسط في البعيد خلف الميدان. وهمت من تعابير وجهها، أن المكان يعجبها.

في هذه اللحظة مرت أمام منصتنا نفسها ومع وقع حوافرها عدة خيول، ارتعدت الأم، ولكنها التفتت إلى ميشكا وهي تهدئه وبدأت تقول بشيء ما له، وبالكاد ابتسم. لكن ميدان السباق ضج من جديد بآلاف الأصوات، ولم أسمع صوتها.

إن الأم لن تصرح أبداً بالكلمات التي قالتها الآن لحفيدها.

في هذا الوقت انطلقت مجموعة متصدرة من الخيول إلى النهاية مباشرة، من اليسار وخلف المنعطف. وقد صرخ الجميع من حولي تقريباً – كان شوطاً سبقياً مركزياً في هذا اليوم.

ألقى الناس الجالسين على المنصات بأنفسهم على الحاجز. سعى الفرسان المجربون وهم يعملون بضراوة للحصول على الرهان أن يضايقوا منافسيهم بالضجيج. جرى نضال ضارٍ من أجل كسب السباق. وانتقلت هذه الضراوة إلى المنصات. وعج ميدان سباق الخيل وحث الفرسان بالتالي خيولهم بشكل أكبر. رأيت كيف نهضت أمي وأخذت ميشكا من يده بقوة. من المدهش أن التنفس المبحوح الثقيل المنبسط في الهواء للخيول وصياح الجوكية والقصير والقاسي كضربات السوط كانا مسموعين بين هدير ميدان سباق الخيل.

لم تعد الأم تنظر إلى المضمار، وكان وجهها أصفراً ومتوتراً أشاحت به عن الميدان وأخذت تتش عن أحد ما بعينيها.

وفجأة تصادم حصانان، بقفزة كاملة باختصار ببعضهما البعض. وبالكاد استطاع أحد الجوكية أن يبقى على السرج ولم يطر عنه، أما الآخر فقد حلق للحظة في الهواء وسقط. تنحت الأحصنة الأخرى جانباً وهي مندفعة باتجاه المنصات نفسها، جميع من في ميدان السباق فغر فاه...

شعرت بنظرة ما خلفي، التفت ورأيت عيني أمي، كانت تفتش عني في الحشد. فهمت أنها تذكرت هنا، في ميدان السباق، ولماذا لا تستطيع أن تصرف عني النظرة الخائفة.

تذكرت ذلك اليوم الخريفي، عندما ألقى الحصان بي عن السرج نتيجة خوفه من شيء ما واشتبكت إحدى ساقاي بالركاب. جُررت على الأرض القاسية المتجمدة في الغابة النادرة الوجود، والحصان يحملني ويحملني، وفهمت أنه خلال ثانية سيحطم رأسي بحافره الذي يبرق عند عيني.

لا أدري بأية أعجوبة تحررت ساقي، ثم علمت أنني أستلقي على الأرض ولا أستطيع التنفس. عرفت الأم بذلك لقد قصصت عليها ما حدث.

ماذا تسمين الواجب المدنيّ؟

قصي من فضلك، عن أهم حدث خارق في حياتك؟

كيف تفكرين، هل كانت تجربة حياتك مفيدة بالنسبة لأطفالك؟ أم أنك تعتبرينها ذاتية.

هل تستطيعين الصفح كثيراً عن الإنسان الموهوب؟

أية ميزة للسمة الإنسانية تحددينها كأكثر السمات بشاعة؟

ألا تستطيعين أن تقولي، ماذا فعلت عندما بدأت الحرب؟ بماذا شعرت؟ ماذا كانت الفكرة الأولى لديك؟

ألم ترغبي أبداً في أن تتبني طفلاً غريباً؟ ليس من الضروري، أن لا يكون لديه أهل، ولكن أردت ببساطة أن يكون لديك بالضبط مثل ذلك الابن أو الابنة؟

قولي، هل يشبه هذا الصبي وهذه البنت طفليك عندما كان لهما نفس العمر؟

هل يوجد شيء ما عام؟

غرفة المؤلف. في الغرفة ناتاليا، المؤلف وايفنان.

ناتاليا: تستطيع الحضور إلينا غالباً إذا أردت. أنت تعرف كم يشتاق إليك.

المؤلف: هذا ما أريد قوله يا ناتاليا. اسمحي لايفنان أن يعيش معي.

ناتاليا: هل تقول هذا جاداً؟

المؤلف: حسناً أنت بنفسك تكلمت في وقت من الأوقات معي وقلت أنه يريد ذلك.

ناتاليا: ببساطة لا يسمح لك التكلم عن هذا ببساطة...

المؤلف: ماذا بك، تتصورين أنني ابتكرت كل ذلك من أجل سروري الخاص وتسليت، تعالي نسأله ودون انفعالات. كما يقرر، كما و.. بالمناسبة سيكون ذلك أسهل لك.

ناتاليا: بماذا سيكون أسهل بالنسبة لي؟

المؤلف: ايفنان!

ناتاليا: هل جمعت كتب الدراسة؟ اذهب وودع أباك.

المؤلف: أنا وأمك نريد أن نسألك...

ايفنان: ماذا؟

المؤلف: بما من الأفضل أن تعيش معي؟

ايفنان: كيف؟

المؤلف: حسناً أن تبقى عندي هنا، سنعيش معاً... ستنتقل إلى مدرسة أخرى إنك تحدثت وقت ما للماما عن هذا... أليس كذلك؟

ايفنان: ماذا تقول؟ متى؟ كلا، لا يجب!

توقف: ناتاليا تتفحص صور ماريا نيكولايفنا.

ناتاليا: كلا، ولكن نحن بالواقع متشابهتين جداً.

المؤلف: لا يوجد شيء مشترك!

ايفنان يخرج من الغرفة.

ناتاليا: ولكن ماذا تريد من الأم؟ أية علاقات ترغب؟ تلك التي كانت في الطفولة غير ممكن. أنت لست لك، وهي ليست تلك. ما تقوله لي عن مشاعر الذنب تجاهها، وأنها أتلفت حياتها عليك... ماذا. سوف لن تستطيع التخلص من هذا. لا تحتاجك بأي شيء. إنها بحاجة أن تصبح طفلاً من جديد، وأن تستطيع أن تحملك بيديها وأن تدافع عنك... يا إلهي لماذا أحشر نفسي في مسائل لا تخصني؟ كما هو دائم (تبكي).

المؤلف: لماذا أنت تبكين؟ هل تستطيعين أن تفسري لي؟

ناتاليا: هل أتزوجه أم لا؟

المؤلف: من؟ هل أعرفه؟

ناتاليا: «تاني – يا...»

المؤلف: هل هو أوكرايني؟

ناتاليا: أية أهمية لذلك؟

المؤلف: ومع ذلك، ماذا يعمل؟

ناتاليا: حسناً إنه كاتب.

المؤلف: وكنيته أليست بالصدفة هي دوستويفسكي؟

ناتاليا: دوستويفسكي.

المؤلف: إلى الآن لم يكتب أي شيء. وليس معروفاً من أحد. وعمره على ما أعتقد أربعون عاماً. هل ذلك صحيح؟ ذلك يعني أنه غير موهوب.

ناتاليا: أتعرف، إنك تغيرت كثيراً.

المؤلف: وهكذا فإنه دون أية موهبة، ولا يكتب شيئاً.

ناتاليا: لماذا؟ إنه يكتب، لكنه لا يطبع.

المؤلف: أوه، أحب بعضكما الآخر. تلميذنا العزيز الفاشل يحرق شيئاً ما. إنهم سيغرمونني الآن.

ناتاليا: إنك تهزأ بصورة مطلقة ودون سبب من هذا الفاشل.

المؤلف: إنه لم ينه المدرسة، وسيصدح في الجيش! وستواظبين على العتبات كي تحرريه من الخدمة! عندها سيكون ذلك محرجاً بالنسبة لي. إن كل هذا هو ثمرة تربيتك بالمناسبة! إنه ليس مستعداً للجيش. وبالمناسبة أيضاً لن يحدث له في الجيش أي شيء مريع.

ناتاليا: لماذا لا تتصل بأمك؟ لقد مرضت لثلاثة أيام بعد وفاة الخالة ليزا.

المؤلف: لم أعرف.

ناتاليا: لأنك لا تتصل!

المؤلف: إنها... كان يجب أن تأتي إلى هنا الساعة الخامسة.

ناتاليا: من الصعب عليك القيام دائماً بالخطوة الأولى بنفسك؟

المؤلف: إننا نتحدث الآن عن ايفنان كما أعتقد. لا أعرف، ربما أكون مذنبا أيضا أم أننا أصبحنا برجوازيين نحن الاثنين أليس كذلك؟ ولكن من ماذا؟ برجوازيته لها طابعها الآسيوي الكثيف. تشبه من يسعى للثروة.

هو ذا لي بدلة واحدة يمكن الخروج بها. ملكية خاصة لا يوجد، ويزداد الرخاء. من المستحيل فهم أي شيء.

ناتاليا: هل تتبرم كل الوقت؟

المؤلف: لدى بعض معارفي ابن عمره خمسة عشر عاماً. أتى إلى أهلة وتكلم «سأرحل عنكم. هذا كل شيء. سئمت من النظر إليكما كيف تدوران. وهذا أفضل لكم ولنا» إنه صبي جيد، ليس مثل بليدنا. إن ولدنا للأسف لن يقول شيئاً من هذا القبيل.

ناتاليا: أتصور معارفك هؤلاء.

المؤلف: وماذا؟ ليسوا أسوأ منا. إنه يعمل في جريدة. ويعتبر نفسه أيضاً كاتباً. إلا أنه لا يستطيع أن يفهم، أن الكتاب ليس تأليف وليس راتباً ولكن فعل. إن الشاعر مدعو كي يثير هزة روحية وليس أن يثقف عبده الأوثان.

ناتاليا: اسمع، هل تتذكر لمن تكون هذه الشجيرة التي كانت تلتمع؟ هل هي ملاك بهيئة شجيرة.

المؤلف: لا أعرف، لا أتذكر، وفي جميع الأحوال، إنها ليست لايفنان.

ناتاليا: ربما نرسله إلى مدرسة سوفوروف؟

المؤلف: موسى. حسناً... الملاك في هيئة شجيرة تلتمع هو عبارة عن الرسول موسى. لقد قاد شعبه هناك مرةً أخرى عبر البحر.

ناتاليا: لماذا لم يحدث أي شيء من هذا؟

رأيت كل شيء هكذا بجلاء، وأنا أقف وراء الشجيرة على بعد عشر خطوات عنهما أما هما، الصبي والبنت، فقد ركضا في بركتنا الهادئة وغير العميقة، كما ركضنا فيها أنا وأختي في وقت من الأوقات. وأخذا يتراشقان بالماء ويصرخان لبعضهما البعض. وهكذا غسلت أمي البياضات على العبّارات ونظرت، وهي ترد جانباً بين الحين والآخر خصلة الشعر التي تسقط على عينيها، إلى الأولاد كما نظرت في وقت من الأوقات إلينا أنا وأختي.

لم تعد تلك المرأة التي كانت سابقاً، إنها أم غير شابة، كما أتذكرها في الطفولة. أجل هي أمي، ولكنها مسنّة، كما تعودت أن أراها الآن عندما أصبحت بالغاً، وألتقي بها نادراً.

كانت تقف على العبّارة وتصب الماء من الدلو في الطست المطليّ بالميناء. صرخت للولد بعد ذلك ولكنه لم يسمعها، ولم تحزن الأم لذلك. سعيت جاهداً أن أرى عينيها، وعندما استدارت كان في نظرتها، وفي الطريقة التي نظرت بها إلى الأولاد ذلك الاستعداد، الذي لا يمكن أن يمحى، للدفاع والإنقاذ، بحيث أنني أخفضت رأسي بصورة لا إرادية. تذكرت هذه النظرة. أردت أن أهرب من وراء الشجيرة وأن أقول لها شيئاً ما غير مترابط وحنون، وأن أطلب السماح، وأن أدفن وجهي في يديها الرطبتين، وأن أشعر بنفسي من جديد طفلاً، عندما سيكون كل شيء في الأمام، وكل شيءٍ ممكن أيضاً...

... غسلت الأم رأس الولد، منحنية عليه بحركة معروفة لي ربتت على شعر الصبي القاسي والذي كان لا يزال رطباً. وفي هذه اللحظة أصبحت هادئاً فجأة، وفهمت بجلاء، أن الأم.. خالدة لا تموت.

اختفت وراء التلّة، أما أنا فلم أسرع كي لا أرى، كيف كانا يقتربان من ذلك المكان الفارغ حيث كانت تقف سابقاً أثناء طفولتي العزبة التي عشنا فيها.

أعوام ١٩٦٦ - ١٩٧٢

❖ النص يجب أن يكون مجموعاً بالحروف الطباعية، والتي تحاكي الآلة الكاتبة.

❖ شعر أ.أ. تاركوفسكي «غابة ايفنان»

❖ ليوناردو دافينشي. رأي في الفن.

❖ هذا هو كل شيء! أليس حقيقة يا صديقي العزيز؟ هذا هو كل شيء! (فرانس)

❖ من رسالة ا.س. بوشكين إلى ب. ياتشآدايف.

سينما ميشارين

الذكرى المئوية

نحو

الكساندر

«كان العمل مفرحاً رشيقاً»

إنني أعرف أندريه تاركوفسكي منذ عام ١٩٦٤م، ورأيته آخر مرة في عام ١٩٨٢ لدينا فوارق في السن – إنه أكبر مني بثماني سنوات، وفي البداية كانت تلك صداقة الأكبر تجاه الأصغر. عشنا بجانب بعضنا البعض، كلانا كان غير راضٍ، وكلانا جلس دون نقود...

لم نتكلم في تلك المرحلة أبداً عن العمل، تصادقنا ببساطة، بالرغم من أن أندريه كان مخرجاً لـــ «طفولة ايفان»، وبالرغم من أنني كتبت ونشرت وأخرجت في المسارح في أحد المرات قلت وأنا أعرض مؤلفي – كانت قصتي «دليل في المدينة المهدمة»: «كتبت قصة، اقرأها، من فضلك». أعطيته إياها ليس دون هلع، وأنا أعرف ذوقه الأدبي الصارم.

كان صريحاً، يقول ما يفكر به، وكنت مستعداً لسماع: «ما هذه التفاهة التي كتبت» عندما وصلت إليه في المرة التالية، أجاب على سؤالي الأخرس «حسناً

كيف»، – صائحاً «لماذا لم نعمل سابقاً مع بعضنا البعض؟!...» كانت ردة فعله تعني أنه قبل أسلوبي وأفكاري، وإحساسي بالعالم...

مرت الأعوام، ولكن عملنا المشترك كان لا يزال بعيداً. ولعل توماس مان كان الجسر الانتقائي نحو التعاون المشترك. تحرّقنا كثيراً كي نجسد «الجبل السحري» على الشاشة، وبالرغم من أن العمل لم يتم، إلا أن الجسر كان قد وصل بيننا.

لقــد تعرفت على أندريه عندما رفض بعد «طفولة إيفان» العروض المربحة والمهمة جداً بالنسبة له، وكمثال على ذلك عرض للإخراج المشترك مع الولايات المتحدة لقد أصر حتى الموت على موقفه وعلى فيلمه «أندريه روبليف»، كان الرفض في كل مكان. إلى أن تم استدعاؤه بشكل عاجل إلى ل.ف. ايليتشين الذي كان يشغل في ذلك سكرتيراً للجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي والذي سأل أندريه حول مخططاته. وإذا علم أن فيلم «أندريه روبليف» لن ينتهي قريباً حسب الموعد – وشعر ببوادر التغيير في الاتحاد السوفييتي (كان ذلك عام ١٩٦٤)، سمح عندها وبهدوء بإخراج الفيلم.

عندما أنهى أندريه تصوير «روبليف»، أخذت الأسئلة تطرح باستمرار، ماذا ستعمل لاحقاً، أمضينا وبطريقة ما يوماً كاملاً في بحيرة اسماييلوف، كان يوماً مشمساً حاراً، تنزهنا كثيراً وتكلمنا وفكرنا بالقيام بإخراج لوحة عن روسيا المعاصرة وعن حقيقة واقعنا. والذي لعب دوراً كبيراً في إنضاج هذه الفكرة أن حياته العائلية كانت تمر بمرحلة معقدة، وقد كان القصة السيناريو المفترضة تتطابق في كثير من الجوانب مع حياته الواقعية. لقد عانى في ذلك الوقت وبألم من رحيل والده وقد قامت الأم ماريا ايفانوفنا، التي عملت طوال حياتها في المطبعة النموذجية الأولى المسماة باسم جانوف، بتربية أندريه وأخته مارينا.

عاشوا في بيت خشبي صغير في «شيبكا»، كانت الجدة – أم ماريا ايفانوفنا لا تزال حية وقتها، عاشوا بفقر مدقع – يتذكر أندريه كل ذلك جيداً. وقادته العلاقات المعقدة مع الأب، وغير البسيطة مع الأم إلى إدراك الماضي. كان يبدو

وبشكل طبيعي بالنسبة له وليس بالنسبة لي – فقد كان يكبر في السن – إن لحظة إدراك تجربة شبابه وطفولته قد حلّت.

كتبنا السيناريو بسرعة خرافية. في أوائل عام ١٩٦٨، أخذنا قسيمة اشتراك لشهرين في بيت الإبداع «ريبينو».

عملنا في الشهر الأول أي شيء لكننا لم نكتب شيئاً، وإنما اختلطنا مع الناس. بعد ذلك رحل الجميع وبقينا نحن الاثنان. كان الربيع مبكراً، وفي شهر شباط بدأ الثلج بالذوبان، وكانت الشمس دافئة، بحيث كان من الممكن أن نفتح النوافذ.

كان أندريه يأتي إلى غرفتي منذ الصباح الباكر، وكنا نناقش المشاهد. والأمر الرئيس، وذلك ما كان يهزني دائماً، هو أن كل مشهد يرويه كان غاية في الكمال.

ليس ببساطة: «ستكتب عن هذا». كلا لقد علمنا كيف يبدو هذا، كيف يحل، وأية صورة هذه وأية آخر جملة. كانت النقطة نفسها في كل مرة (مبينة) بالنسبة له بصورة مختلفة.

استطعنا أن نبدأ بتذكر طفولة، وسن الفتوة، وشباب تولستوي كارل ايفانوفيتش، وبعد ذلك – مشاهد انهيار الكنيسة وهنا ولد المشهد. كان هذا أحد الانفجارات البركانية للأفكار والصور. وكان دائماً يتوصل إلى الصورة البصرية المتناهية الدقة وكان يبتهج بلا تعقل عندما يحصل على ذلك. إنني أتذكر كيف أننا لم نستطع، كيف أننا لم نحصل على أحد المشاهد. مشينا وفكرنا وفتشنا ولم يخطر على بالنا أي شيء ولا بأي شكل من الأشكال. «دون موهبة، دون موهبة، دون موهبة، نحن الاثنان غير موهوبين...» كنا نكرر. وفجأة قلت: «أنت تعرف أن طيراً جلس على رأسي في طفولتي». هنا قفز كنا بض – لقد وجد ورأى هذا المشهد.

حلت في النهاية اللحظة التي كان من الضروري فيها الجلوس وترتيب كل ما ابتكرناه وفكرنا حصلنا على ٣٦ مشهد. كان ذلك كثيراً، وقد ناقشنا كل مشهد من المشاهد حتى وصلنا إلى المشهد الـ ٢٨، والتي كان يجب أن تشكل السيناريو المقبل والمشترك بيننا. اعتبرنا بيسر العباقرة، وطيش الشباب أن الكتابة المبتكرة

ستستمر أربعة عشر يوماً. يكتب كل واحد منا في الصباح مشهداً، نجتمع ونقرأ ونناقش. وإذا أردنا الحقيقة فإن الأمر كان على النحو التالي: في الصباح كنّا نفترق كلٌ إلى غرفته وفي الساعة الخامسة كنّا نجتمع، ونقرأ بصوت عال ونصحح. ناقشنا مسبقاً، أي مشهد، يكتبه كل واحد منّا، وأعطى كل واحد منّا للآخر وعداً، ب، لا يعرف أحد في الحياة، أي مشهد كتب كل واحد منا، ماعدا مشهد واحد كتبه أندريه في وقت سابق ونشره – قصة بيع العرجون. ولقد لمته من أجل ذلك كثيراً، اعتذر بالرغم من أنه من حيث الشكل كان محقاً – القصة كانت مستقلة تماماً. لكن المبدأ هو المبدأ.

وهكذا كتبنا ٢٨ مشهداً، خلال أربعة عشر يوماً بالواقع. كتبت المشاهد بسرعة كبيرة، بسرعة خرافية بشكل عام، دون تعديل وتصحيح. ولكن مع ذلك كان هناك حادث صدامي وحيد حول أكثر المشاهد تعقيداً والذي أعطي لي. كان ذلك المرة الوحيدة عندما لم نتطابق في شيء ما، والمشهد الوحيد الذي تم فيه إعادة كتابة شيء ما فيه. جاء إليّ أندريه راكضاً في الساعة الواحدة ظهراً، وقرأ ما كتب من قبلي، وفهمت أنه غير راضٍ. سألته بانفعال: «حسناً ماذا؟ما الذي لا يرضيك؟! فنحن تناقشنا وتكلمنا في كل شيء، وهكذا كتبت...» أهانتني هذه الكلمات إلى حدٍ كبر، بحيث أنني مزقت ما كتبته إلى قطع، «لتذهب إلى الشيطان»، نعته بكل الكلمات أثناء الغداء تذمر كل واحد منا من الآخر ولم نتحدث، استلقيت بعد الغداء كي أنام، ولم أستطع الإغفاء، نهضت وكتبت كل شيءٍ من جديد حتى العشاء كان أندريه يفتح الباب عدة مرات، كنت التفت إليه وأزمجر عليه. لقد شعر أنني «في مصنع»، لوم يزعجني. أتى متأخراً وقرأ وألقى بنفسه على عنقي وقبلني كان إنسان التقييمات الاستثنائية. بعد ذلك جمعنا ٢٨ مشهد، وبسطناها وبدا لنا أن كل شيء عادي. ظهرت زجاجة فودكا، اخترناها كنا قد من أجل هذا الحدث وفتحناها... هنا قررنا أن نعد تقييماً للمشاهد! هذا خمسة، وهذا أربعة، وهذا ثلاثة... وحصل مشهدان على ثلاثة، واثنان آخران على أربعة أما البقية فعلى خمسة.

كان أندريه يمتلك شعور المحرر المدهش. كان لدي عمل ما في حياتي مع الكثير من المحررين.ولكن لم ألتق أبداً شخصاً بدقته وبموسيقيته. كان يتكلم دائماً أن القصيدة النثرية هي كالنسيج. وهاهو غوغول يقول – قماش حريري، أما بيسيمسكي – فيقول أنها تريكو، وبابايفسكي – فقماش منقوش مبطن.. كان أندريه موهوباً أدبياً بشكل مطلق، وإذ عملت معه فإنني لم أشعر به قائداً ولم اشعر بنفسي أيضاً مقاداً... لذلك فإن قصتنا على ما أعتقد كتبت هكذا بسهولة وبصورة طبيعية، وبأسلوب واحد، ويد واحدة، وخلال وقت قصير جداً بالمناسبة لم نكتب أكثر من ساعة ونصف، ساعتين في اليوم، ولم يكن ذلك خاصته، ولم يكن عملاً شاقاً. كان عملاً مفرحاً ومريحاً، ولقد سعينا فقط أن يكون مصنوعاً «بموهبة أكثر، وبتألق أكبر...»

وهكذا فإن السيناريو الذي أنشأناه سوية، تألف من أربع سنوات اختصرناها بأسبوعين من العمل وشهر قبل ذلك من عربدة الحياة. كان أندريه سعيداً بالسرعة والنتائج وطار قبل أسبوعين إلى موسكو مع السيناريو المعد. حينذاك كان يعمل في المؤسسة التجريبية لغريغوري شوخراي، حيث كان ممكناً إطلاق الفيلم وتصويره بسرعة.

كان الجميع في الأستوديو دون استثناء «مع» قبول السيناريو سلفاً، لكنه رفض بعد ذلك في لجنة السيناريو بشكل قطعي من قبل أ.ف رومانوف نفسه... حلت مرحلة ثقيلة لم يكن هناك أفق للعمل، وعندها أعطي أندريه موافقته على تصوير فيلم «سولياريس». انقطعت علاقتنا لسنتين تقريباً.كنت مستاءً، بالرغم من أنني فهمت طبعاً أن الإنسان لا يستطيع أن يناضل إلى ما لانهاية، بالإضافة إلى ذلك فإن الزمن كان هكذا، حيث بدا أنه لا شيء يتحرك من النقطة الميتة...

وهاهو فيلم «سولياريس» قد صور.

حلت مرحلة، عندما كان من الضرورة التفكير بالعمل من جديد أتى إلى اللجنة ف.ت. يرماش. وقد سلك سلوكاً ديمقراطياً إلى حد بعيد، وهو يقول لأندريه: «أنت تستطيع أن تضع ما تريد». وعندما كان يرماش في اللجنة المركزية، أيّد

أيضاً تاركوفسكي. ولكن أندريه خاف بشكل فظيع من السيناريو الذي كتبناه بصورة مشتركة. إنه مبنى على حياة أمه، والتفسيرات لهذه الحياة، إن السيناريو كان قد أعدّ من خلال الحوار مع الأم عبر استمارة. تعذب أندريه من مسألة تصوير «الاستمارة».

وبالتالي فهو قد خطط أن تقوم بدور الأم أمه نفسها. أن يكذب عليها دون أن يكشف مأربه حتى النهاية – بصورة غير أخلاقية، أجل وبعد ذلك كانت ماريا إيفانوفنا شخصاً حساساً جداً.

لقد شعر أندريه وهو يعلم طبعها الحديدي والحازم، أنها لن توافق على التصوير، في حال عرفت الهدف النهائي. وكان يجب على ماريا إيفانوفنا أن تعرف!

كان إنساناً معقداً، وصعباً من حيث الطبع وممتعاً بآن واحد. كانت قادرة على التضحية بالكثير من أجل مبادئها، كانت هذه المرأة المدهشة صارمة لا تلين لها قناة!...

وهكذا لم يتجاسر أندريه. أربكه أيضاً أن السيناريو شخصي كثيراً وينكشف فيه بشدة. كم من الجلسات والأحاديث كان لدينا مع أندريه في تلك المرحلة وحتى ولائم الشراب – كلا لم يكن ذلك إدماناً على الشراب.. مثل ذلك يكون فقط في مرحلة الشباب – العاصفة والطويلة والمتقطعة في السهرات الليلية، والمناقشات المتوترة.

وقد لعب أحد الأشياء المفاجئة دوراً حاسماً في ذلك. وقعت في يدي قصة ف. غروسمان «كل شيء يجري...» هناك في أحد الفصول، أقصوصة مصطنعة عن زوجة مدمن كحول، تمر بكل دوائر جهنم، أتذكر، كان يوماً صيفياً. وصل أندريته، كما هي العادة في الساعة ١١ إليّ، قلت له: «استلقي على الديوان، قصة غروسمان لك، خذ كونياك اقرأ، بصوت عال فقط. اقرأ هذا الفصل دون تعبيرات، ولكن بصوت عال».

بدأ بالقراءة، كان صوته يرتعش، وكنت أحثه وأكرر: «لا تبكي، ولكن اقرأ، اقرأ، اقرأ، اقرأ...»، وبعد ذلك أغلق أندريه الكتاب وقال والدموع في عيون الجميع: «كفى، سوف نقوم بصنع المرآة».

كان ذلك قراراً قطعياً. لم يكن هناك أية تحفظات بعد ذلك. كل شيء أصبح بسيطاً، واضحاً، وكل شيء أصبح بالمقدرة . النهر قد تمّ اجتيازه. عملنا في ظروف مثالية. شغلنا بذلك السيناريو الذي كنا قد كتبناه في وقت ما، لكننا أدخلنا تعديلات عليه كل الوقت في سياق العملية.

وصل أندريه صباحاً، والمجموعة لم تكن تعرف، ماذا سنصور – انفردنا معه في الغرفة، وناقشنا معه، ماذا وكيف سنصور اليوم. المحررة المسكينة نيناسكوبيبنا، التي كانت مستخدمة في الأستوديو، ليست مثلنا – فنانين مستقلين! – سارت ورائي وسألت: «حسناً ولو ورقة توضيحية ما» – وأجبتها: «إنها ببساطة ليست عندي». جرى أندريه مع قصاصة ونثار كتابة إلى ساحة التصوير– وبهما صور.

كانت عنده دائرة من الناس رائعة وخلاقة، عملت معه – المصور يربيرغ والفنان دفيغوبسكي والملحن ارتيمييف. سأورد مثالاً واحداً فقط، كيف عملنا على مشهد الحريق. الأطفال يشربون الحليب، والأم تتحدث مع رجل غريب، وهنا بدأ يضطرم الدريس «الحشائش المجففة»، ويحترق البيدر، ثم الحريق...أثناء كتابة السيناريو الإخراجي – نجلس في ورشة دفيغوبسكي ونناقش:

«ماذا لدينا خلف النافذة؟ وهناك على امتداد كومة الدريس، في المخطط الأمامي – نافذة، وهنا بستان... ماذا في البستان؟» أربعة أشخاص بالغين يفكرون بجدية تامة – ماذا هناك، في البستان توقفنا أكثر من يومين ولم نتحرك إلى الأمام. وفجأة يتكلم كوليا دفيغوبسكي: «هناك تزهر البطاطا».

يحل لدينا ثورة من الوضوح: هاهي الزهرة – زهرة بطاطا بلون أصفر بنفسجي!– تعطي ذلك التماسك الذي تشع به اللوحة بأكملها. لا يوجد فيها، بالواقع أي شيء صدفي، كل شيء مفكر به حتى أبسط الأشياء.

كان الوضع لدينا معقداً، وحتى مأساوياً، لأن كل شيء كان قد صور ولكن اللوحة لم تنصاع. لم تستلم المجموعة أية جائزة عن الأوقات الضائعة...

ولكن أندريه ابتكر ذلك الشيء – كان مدققاً – صنع خزانة قماشية مع جيوب صغيرة، كما يعمل في المدرسة خزانة للحروف، ووضع في كل جيب بطاقة بأسماء المشاهد – «المطبعة»، «بيع العرجون»، «الأسبانيون»، «الصم والبكم» الخ.

عملنا في مزج هذه البطاقات وقد خلصناها ووزناها، وفي كل مرة مشهدان.

ثلاثة مشاهد كانت تبدو أنها زائدة، بالطبع لم يحصل التعاقب، والواحد لم ينجم عن الثاني.

هكذا قضينا شهراً – وبدقة ٢٠ يوماً كاملة. وفجأة بعد أن نضجت الأفكار تم إخراج مشهد الأخرس الأصم إلى المقدمة، وانطلقنا نحو خزينتنا، وانتزعنا البطاقات من بعضها البعض، وصرنا ندّسها بتشنج وبوضوح بالجيوب، وقد حصلنا على كل اللوحة أمامنا.

لم أشعر أبداً بوضوح هكذا، أن الشكل بالواقع يوجد لتجرب وضع المشاهد في ترتيب آخر خلافاً لذلك الفيلم لن يكون.

لم نعرف كيف نقف تجاه لوحتنا. أريناها لـ ف. شكلوفسكي. وب.كابيتا وب. نيلينا، ويو. بونداريف، وش. آيتماتوف. وأخيراً لـ د.شوستا كوفيتش لم يكن يستطيع السير، ونظمنا له مشاهدة في تلك الصالة، التي كان يمكن أن يدخلها بالسيارة تقريباً. لقد أعجبت اللوحة هؤلاء الناس.

كان ردود فعل لجنة السينما مفاجئة وحتى مضحكة. حل السكون بعد المشاهدة عند ف.ت. يرماش، كان هناك توقف طويل. ضرب «وزير السينما» بيده على رجله بصوت عال وقال: «لدينا بالطبع، توجد حرية الإبداع! لكن ليس إلى تلك الدرجة!» لم يكن هناك تعديل، لكن كلمة يرماش حددت مصير اللوحة. عرضت فقط في بعض دور السينما، وهناك دان دائماً صف طويل.

وعد يرماش بإرسال اللوحة إلى كان وأعطى كلمة بذلك، لكنه لم يرسلها، وبعد ذلك كان مهرجان موسكو، ومن جديد لم تعرض، بيد أن الدولة كسبت منها

كمية محترمة من النقود: عندا استجوب يرماش حسب سمعنا: «ما العمل مع هذه اللوحة؟» أجاب: «حسناً اطلبوا سعراً غالياً، بحيث لا يوافق عليه، أكثر بمرتين وثلاث مرات، مما يجب».

وافق الغربيون على السعر المعين واشتروا اللوحة هكذا بدهاء بحيث أنها طافت عدداً كبيراً من البلدان. كان أندريه منفعلاً عندما رأي الصف غير المنتهي في ميادين بليسينسكي من أجل مشاهدة فيلم «المرآة»... أن يقف صف خلال أسبوعين في ميادين بليسينسكس لأجل أي شيء – أمر مستحيل!

استلمت اللوحة جائزة إيطاليا الوطنية، كأفضل فيلم أجنبي لذلك العام وجائزة دونا تيللو في عام ١٩٨٠.

كان آخر لقاء لي مع أندريه في إيطاليا – ثلاثة أيام لا تنسى في روما.. أتينا إليه في الصباح، وذهبنا إلى زيارة السينمائيين الطليان، تعاشرنا وتكلمنا، ولكن ليس هذا ما كان ممتعاً بالنسبة لأندريه. كان من الهام بالنسبة له، ماذا سنعمل لاحقاً – وكانت الـ ٦ساعات في كاتدرائية القديس بطرس من الأيام التي لا تنسى من الحياة المتبقية. نحن لم ننظر إلى الجدران والزخرفات الفنية– كل هذا التصوير الغنائي الباهر لم يقلقنا، – نحن نتكلم ونتكلم، عن ماذا سنكتب لاحقاً، ونتبادل الآراء، التي تراكمت كثيراً لدينا خلال سنوات الفرقة. نجلس في قهوة في فيللا بورغيزا. يوم مشمس، كراسٍ بيضاء. نتنزه ونتكلم فقط حول ماذا يجب أن نكتب لاحقاً... والآن، عندما أنظر إلى «خطيئة آدم وحواء» (القربان) – من الصعب بالنسبة لي جداً مشاهدة هذا الفيلم – أتذكر كل ما تكلمنا عنه، وكل ما قاسمني إياه، وأنا بدوري، معه حينئذ في روما، هذه يوميات أندريه، يوميات أفكاره، وكأنه يجيبني من ذلك العالم.

حاول أن يعيد لفن زمننا الكرامة والثقافة الحقيقية، كان يتكلم دائماً:

«الشيء الجيد أستطيع عمله فقط من خلال ثلاثة أشياء، الدم والثقافة والتاريخ». الثقافة والتاريخ كانتا مقطوعتين في فترة الثقافة البروليتارية عندما رحلت إحدى الفئات المثقفة، وجاءت أخرى، وجاءت سينما جديدة، مبنية على

مبادئ أخرى. كان أندريه واحداً من أوائل من حاول التغلب على هذه القطيعة واستطاع أن يبني جسراً. ربما كان من الأسهل بالنسبة له أن يعمل ذلك، لأن أباه – شاعر كبير، وليس صدفة أنه كانت في «المرآة» إلى جانب أشعار أرسني تاركوفسكي، رسالة الكسندر بوشكين إلى بطرس تشادابيف عن مصير روسيا، وعن المقتطف المعين لمعركة كوليكوفسكي العظيمة.. وبالطبع الحرب التي اقتفت أثره كل حياته – مرض مرضاً خطيراً بالسل أثناء الحرب، وقضى فترات طويلة في المصحات، درس في مدرسة حراجية... ومع ذلك أدركه الموت أخيراً: توفي من سرطان الرئة.

إن أندريه هو شخصية كلاسيكية للفنان. لقد فهم أكثر من أي شخص آخر وبشكل رائع الثقافة الروسية. يعود في لوحة «المرآة» إلى الأماكن، حيث ولد، وحيث جذوره وأسلافه – أطباء ريفيون، ويسير أبعد– نحو جذوره النبيلة، ودائماً من تلك الكرامة. لقد وقف أندريه موقفاً جدياً من الإبداع. في موقفه هذا أرى إحساساً داخلياً بالمسؤولية الكبيرة. لأنه لم يعمل أي من الفنانين الكبار هكذا كثيراً لأجل نهوض السينما السوفييتية... أنشأ السينما الخاصة بنا، حدد معنى السينما في روسيا كفن مستقل – بأنه خالد، كخلود المسرح والأدب والتصوير.

عاش بصعوبة، كما عاش القليل جداً مثله في تاريخ الفن. قام أندريه تاركوفسكي كما لم يقم أحد آخر بحقنة جبارة ليس فقط بالنسبة للثقافة الروسية، بالرغم من أنها كانت في الصف الأول، وإنما بالنسبة لكل الثقافة العالمية.

الهوفمانية

سيناريو لم يُنفّذ

تأليف : أندريه تاركوفسكي

ترجمة: د. نديم معلا

غوفمـان

تنسكب العتمة، في قبو، ذي أسقف مقببة، ومُكلّسة. طاولة، من خشب البلوط، معتمة، صارت تلمع، من كثرة ما وضع الزبائن مرافقهم عليها، مغطاة بدوائر من بقايا نبيذ البونش، حيث ينعكس ضوء باهت ليوم غائم.

ووفقاً للأصوات، غير المرتفعة، عدد الرواد قليل. وحول الطاولة، التي تتوضع مقابل النافذة، ثمة ندماء، منهكون كما لو أنهم يتحركون، على أنغام آلة «السوردنيك»(١).

منهك. ينحني على النبيذ، المنسكب، على الطاولة، ويصغي إلى، أصوات حزينة وبعيدة، إلى أغنيات المائدة. أغنيات نادرة، لا معنى لها، يتخللها صمت، يشق نسيج المحادثة، كما لو أنه جرح.

يمضي به أحدهم في عربة - والعربة تهتز وتتماوج. أيادٍ ما تسنده من الكتف. تتماوج العربة هادئة، كما لو أنها دوار، تنزلق في بابٍ واسع. ترتفع سابحة، كالدخان، في عمود مدخنة - لكي يجلس ثانية، متعباً، حول طاولة رطبة، وسط معجبين لا أهمية لهم، بلا ملامح، يشرّفونه، بخطبهم الصامتة.

- لماذا لا يحضرون الشموع

والآن ها هو يمضي، في الظلام، في أطراف المدينة، قرب الأشجار والجدران الحجرية، التي من خلالها تومض الأراضي الفارغة، والجبال البعيدة، التي تغطيها الغابات. إنه يرى ما حوله، جد قريب، أمام عينيه تقريباً، أو بعيداً، عبر الفضاء الخالي، مظلماً بسبب حلول الليل.

---

(١) آلة موسيقية، تشبه الناي.

قريب حيناً وبعيد حيناً آخر، كرقاص الساعة، يهتز في وعيه، محولاً إياه إلى قزم أو عملاق. من بعيد يُسمع ضجيج، كذلك الذي يُسمع عادة، ويملأ صالة المسرح، قبيل بدء العرض – أصوات الآلات الموسيقية، التي تُدوزن... الأصوات الموسيقية، تصل، كما لو أن، الريح تحملها – فهي قريبة، أو بعيدة كموج البحر، تحمل الريح ضجيجه، وخفقانه، حتى لا يبقى منه شيء. بالإضافة إلى ذلك ثمة أصوات طيور البحر، أو أصوات آلة موسيقية حادة، تأتي من بعيد.

يا إلهي كم يؤلمني ظهري!

ألم غبي، ومعتاد، كما لو أنه يمتص المخ! تمنيت لو توقفت، لو أستطيع الانحناء، لو أحترق من ذلك الألم الحاد وغير الطبيعي، الذي لا يحتمله الإنسان السليم.

يتوقف في الفراغ، الممتد عبر بوابات المدينة، والعشب الضار النامي، أخضر شاحب الزهر، يلمع في الظلام، يحدث رائحة عفنة خانقة.

يضم ساقيه إلى صدره وهو مستلق على ظهره – وفي العشب المعتم تلمع قبة القميص والأزرار، وهي مبللة، بالنبيذ.

وليس بعيداً، وفي الممر تحت ظل الشجرة، التي تهتز قمتها بهدوء. يتوقف أحدهم. وفي الظلمة، يلمع الجزء الأعلى من قبعته. وجه نحيل، أسود. نظرة ثاقبة وجه مألوف! من يكون؟

ينهض غوفمان، من الأرض، ويمشي في العتمة صوب الممر، حيث ينتظره، في دائرة ظله، ذلك المعلوم – المجهول.

لا أحد هناك...

موتسارت

جرس قوي وصوت مرتفع: «بدأ العرض!»

أيقظه من نومه.

تدندن آلات الكونترباص، تقرع الطبول، تهدر الأبواق يهدر المزمار لا. بدأت آلات الكمان... أين هو؟ هكذا إذن! إنه يستلقي في غرفته، في الفندق إلى حيث وصل بعد أن زلزل المرض، منه الروح.

الجدران مكسوة بورق، عليه منمنمات مذهبة. المدفأة خمد فيها الفحم، وتحول إلى رماد.

ينهض غوفمان - كان قد استلقى بملابسه وغطى نفسه ببطانية - يصب الماء في الطست، من الإبريق ويضع رأسه فيه. يمسح شعره، ثم يقرع الجرس. يظهر الخادم.

- بالله عليك قل لي ما هذه الضوضاء؟

- يا صاحب السعادة. فندقنا متصل بالمسرح. وإن لم يسمح بعد بالإعلان عن ذلك. عبر هذا الباب السري، يمكن الوصول مباشرة، وعبر الممر، إلى الرقم ثلاثة وعشرين، «لوج» الوافدين.

- لوج؟

- نعم لوج للوافدين. مكان صغير، يتسع لشخصين، يجب أن يكونا من أشهر الناس، قريب من خشبة المسرح. وإذا كنتم سعادتكم مهتمين، فاليوم سيعرض «دون جوان» للسيد المعروف موتسارت، من فيينا - سعر التذكرة تالر وثمانية قروش - نسجلها على الحساب. يصب غوفمان بقايا الشمبانيا، من الزجاجة - التي تسبح في سطل فيه ثلج ذائب - في الكأس.

يشرب، بمتعة، تختلط بالشعور بالقرف، حتى النهاية.

يرمقه الخادم بنظرة تنم عن الخوف.

– احضر لي نبيذ «البونش»

– إلى هنا؟

– لا. إلى اللوج.

كان المسرح ممتلئاً بما فيه الكفاية. مفروشاً جيداً وبطريقة تنم عن ذوق. والإضاءة فيه ساطعة.

الأماكن، سواء في اللوج أو البارتير، مليئة بالمتفرجين والأوركسترا، كما يبدو من «الافتتاحية» رائعة.

و «الأندانتي» هزتنا بفظائع مملكة الدموع الرهيبة، تحت الأرض...

وعَبَّرت الأبواق بنفيرها، في «التاكت» السابع أليغرو عن التهليل والابتهاج. وحكت الافتتاحية، عن صدام الإنسان مع قوى الشر، غير المرئية، والتي تحيطه تعد له الهلاك... وأخيراً هدأت العاصفة. وأُسدل الستار.

غوفمان يدفئ كفه الممسكة بكأس الكريستال.

الليل مظلم – لوبوريلو، في ردائه الدافئ، يخطو أمام الجناح، غاضباً حانقاً. «أخدم ليلاً ونهاراً» يهدر الصوت، بالإيطالية، من على خشبة المسرح. يخرج دون جوان، مقتفياً أثر دونا آنا – ممسكاً بردائه، أي وجه!

جدائل الشعر الأسود، تهتز على الظهر. وملابس النوم، البيضاء لا تقوى على إخفاء الجمال، الذي لا يشغله الكلام الفارغ، ولا يستهويه.

وأي صوت هذا! «لا تَأمل! عبثاً تحاول» وكالرعد الهادر تأتي أصوات الآلات، المصنوعة، من معدن سماوي!

يحاول دون جوان الإفلات بقوة. ولكن هل حقاً يريد الإفلات؟ لماذا لا يدفع هذه السيدة بعيداً، ويهرب؟ هل آلمه الفعل الشرير، أم جرده من إرادة القتال، والصراع، بين الحب والكراهية؟

دفع الأب حياته ثمناً لمحاولته الهجوم على عدو قوي..

يلقي دون جوان رداءه، ويقف بكل بريقه وأناقته ويبدو الجوخ الأحمر المزركش بالفضة.

تُجسد الشخصية بقوتها وروعتها، ويتجلى الجمال الرجولي: أنف كريم، نظرة ثاقبة، شفاه مرسومة بنعومة، وحاجبان مرتعشان، يعطيان للحظة ما، انطباعاً عن وجه ميفيستوفيل، على الرغم من أن هذا لا يضير الجمال، إلا أنهما يثيران ارتعاشاً، غير متوقع. ويبدو أن النساء، اللواتي ينظر إليهن، مقدر عليهن الاستسلام والخضوع لإرادة، غير خيِّرة، ساعيات إلى لقاء حتفهن الذاتي.

دونـّا آنـّـا

غوفمان خائف: – يعتقد أن ثمة إنساناً آخر، إلى جانبه، في اللوج. قد يكون هذا الآخر، تسلل بهدوء إلى اللوج، من وراء ظهره؟

يشعر بالإخفاق: ملاحظة واحدة تصدر عن الضيف، وقد تكون طيبة أو شريرة، غبية، يمكن أن تفسد العالم العجيب الذي تحدثه متعة الاستماع إلى الموسيقى. يقرر تجاهل جاره، في اللوج، والاندماج الكلي، بالعرض، بحيث لا تضيع منه، حتى الكلمة الصغيرة، أو المشهد القصير.

ينظر إلى خشبة المسرح، واضعاً رأسه، على يديه.

العرض يستمر

يحس بنَفَسٍ دافئ خلفه، ويسمع صوت حفيف ثوب من الحرير. وأخيراً لا يقوى على الصبر، فيلقي نظرة، من طرف عينيه، على مرآة صغيرة، ذات إطار مُذَهَّب، معلقة على جدار اللوج، ويشحب وجهه، من الدهشة. بل الأصح، من الجزع. في المرآة ينعكس وجه دونّا آنّا. دونا آنا إيّاها، ترتدي الثوب إياه، الذي يراها فيه، على خشبة المسرح!

يدرك أن عليه أن يكلمها.

تمر بضع دقائق قبل أن يقدم على ذلك.

– كيف يمكن أن يحصل ذلك. لماذا أنت هنا؟

– هنا؟ ليس أسهل من هذا. ألم يحدث هذا لك من قبل؟ على الأقل في الحلم. الشعور بأن كل شيء ممكن، بصرف النظر عما تشتهيه. كل شيء يتحقق وفي الحال.

يتحقق، إذا حاولت اختبار صدقية شعورك هذا.

- في الحلم فقط.

- أليس الحلم واقعاً كالواقع؟

تضحك وهي تلحظ أنه لا ينظر إليها، وإنما ينظر إلى انعكاسها في المرآة، وتضيف: ممنوع النظر إلى المرآة في الليل.

- لماذا؟ يسألها غوفمان.

- لأنك سترى في الحلم وجوهاً مخيفة.

- على كل حال أنا أراها.

- أنت جد متعب؟

- أجل نزفت اليوم دماً من أنفي. لقد سئمت نفسي بسبب هذا المرض.

- هل أنت شاعر؟

لا يجيب غوفمان حالاً.

- إذا كنت قادرة على هذا - مشيراً إلى عمق اللوج، ومُلمِّحاً إلى وجودها هنا - فإنني أعتقد أنك تعرفين الكثير عني.

- ما الذي تقدمه لك الموسيقى؟

- تجعلك أسعد؟

- لا أدري. لعلها تبرهن على إمكانية التعبير عن النهائي المطلق. والفن هو الإمكانية الوحيدة المؤهلة لمعرفته.

- هل تتطلع إلى ذلك؟ ألا يخيفك هذا؟

ما شأنك به؟

- ربما يمكن للمرء أن يتمايز، على الأقل، بشيء ما، عن الحيوان...

ينتهي العرض. يغادر المتفرجون. ودونا آنا تسدل ستارة خضراء، تفصل بين اللوج والصالة. في اللوج يصير الجو مظلماً تقريباً.

- انظر إلى هنا. تسأله أن يفعل، مشيرة إلى المرآة. يقفان الآن جنباً إلى جنب، وينظر كل منهما، في عيني الآخر، المنعكستين. بعدها تلقي، دونا آنا، على

المرآة شالاً، ثم تنزعه، وتختفي به، في عتمة الممر. يلحق غوفمان بها. الممر فارغ. وفي غرفته أيضاً لا أحد..

الوقت ليل. خلف نوافذ الفندق ريح ومطر. يتحدث غوفمان بالهاتف. يشعر أنه ليس على ما يرام، الجو خانق. خطواته الحذرة، تدب في الممر السري.

يظهر الخادم، ومعه النبيذ الحار (بونش). يرى الغرفة فارغة، والباب السري، موارباً. يذهب الخادم إلى اللوج وينظر إلى الواقف، غير مُستحسِن. غوفمان، يضع الشراب على الطاولة، ولكن لا يخرج، وإنما يقف على الباب، ولا يقرر أن يكون، أول من يبدأ الحديث.

– هنا على الجدار، كانت مرآة – يغمغم – ربما أن سعادتكم... يدير غوفمان له ظهره. يقفز فوق حاجز اللوج، ثم يجيل النظر، في الصالة الفارغة. ضوء الشمعتين اللتين، أحضرهما إلى هنا، يعطي المسرح صورة غير واقعية، فانتازية. تتأرجح الستارة، من شدة التيار، الذي يتنزه، في البناية كلها.

– دونا آنا!...

يضيع نداؤه في الفراغ، إلا أنه بالمقابل، تستيقظ أرواح الآلات، وفي المكان المنخفض الذي تجلس فيه الأوركسترا، يعلو صوت مخيف، قد يكون صوت إنسان، أو قد يكون مجرد حفيف، أو خشخشة.

تدق الساعة: الثانية ليلاً...

عندما يدفع الحساب للخادم، صباحاً، يثير هذا الأخير الحديث ثانية، عن اختفاء المرآة.

– كانت مرآة عتيقة، يا صاحب السعادة، وسوف يكون لصاحب الفندق، حديث غير سارٍ معي.

– أعتقد أن هذا كافٍ. يقول غوفمان ذلك، وهو يضع على المنضدة، بضع قطع أخرى من النقود، كسرتها.

– مصادفة.

– طبعاً، يا صاحب السعادة، ممكن.

– وما هو عرض الليلة؟ «دون جوان» مرة أخرى؟

– كلا يا صاحب السعادة. ثمة حدث محزن. فالمطربة التي تؤدي دور دونا آنا، توفيت فجأة، ليلاً.

في الثانية بعد منتصف الليل...

وعندما يغادر الخادم، وهو ينحني، يشرب غوفمان كأس النبيذ، ويقترب ببطء، من المرآة العالية الموجودة، على الجدار، بين النوافذ. يزول خوفه: في الزجاج البارد، ينعكس فراغ يحرك المقعد، يقف عليه، ويقرّب وجهه من سطح المرآة، إلى حد أن الزجاج «يعرق» من تنفسه. ولكنه لا يرى انعكاسه، في المرآة...

يوليـا مـــارك

عينا السيدة يوليا مفتوحتان، على اتساعهما.

مينّا، شقيقتها الصغرى، لا تخفي دموع الخوف.

يفتح باب المكتب، ومن شق تشكل، تطل السيدة غوفمان - امرأة طويلة، شعرها أسود، عيناها زرقاوان، مُتعبتان.

- لماذا تخيف الكل؟ هل يجلب لك هذا، المتعة؟

تسأل، مُتهمةً، وتختفي في الممر.

الواقع أن الحكاية، تترك لدى الشقيقتين، انطباعاً قوياً.

يجلس غوفمان محاطاً بالوسائد، في كرسي هادئ ضخم. متعباً، ويتنفس بصعوبة.

- مينّا، عزيزتي، يوليا هل أخفتكما حقاً؟

تحاول مينّا، بعد يوليا، أن تبتسم.

- وهل هذه أسطورة؟

- كلا. كلا يا مينّا، إنها حقيقة.

يمتقع وجه الصغرى.

- حسناً. حسناً كان مزاحاً! طبعاً، أنا الذي اخترعت هذا كله.

تنظر يوليا، إلى غوفمان، إنها جادة ونظرتها عميقة، وتتابع لحظة، بلحظة، تعبير وجهه المتغير.

- هل تريدان أن أعزف لكما شيئاً ما؟

- من «دون جوان» تسأله يوليا.

- كما ترغبان.

- أنت ممنوع من المشي! فيما بعد، سيد غوفمان، عندما تُشفى.

يجعل، غوفمان، وجهه مخيفاً، بطريقة كوميدية، ويقول هامساً بطريقة مسرحية:

- لن أُشفى أبداً.

- لا يا سيد غوفمان! تفزع يوليا.

في هذه الأثناء، تأخذ مينّا، من السكرتير، الواقف في عمق الغرفة، مرآة صغيرة، وتتجه نحو المريض.

- الآن نعرف. أتسمعين يا يوليا. سنعرف الآن كل شيء! هل ما قاله السيد غوفمان حقيقة، أم تلفيق! انظر إلى المرآة! سيد غوفمان. انظر إلى المرآة!

- لا - تنتفض يوليا خائفة، وتخطف المرآة من يد أختها، وتلقيها على السجادة.

ينظر غوفمان، إليها بأسى.

- شكراً سيدتي، يقول أخيراً، وينهض بصعوبة، محاولاً أن ينحني، مداعباً. لم أكمل حديثي فحسب، محاولاً أن يوجه كلامه إلى يوليا تحديداً، كنت أريد أن أقول أنه كان لدونّا آنّا وجهك.

دكتور شبيير

يُفتح الباب، وعلى العتبة، يظهر دكتور شبيير، الذي يعالج غوفمان.

– ما الذي يجري هنا؟ يصرخ ثم يلتقط، من الأرض، المرآة، ويضعها، على مقربة، من كرسي المريض.

يتناول يد غوفمان ويبحث عن نبضه.

– يظن من يراك أنك ركضت على سلالم مسرح بامبرغسك، وكواليسه أيضاً.

– لم أنم جيداً. والأصح...

– الأصح أنك لم تنم أبداً؟

تنحني الشقيقتان، على عتبة الباب، مودعتين:

– إلى اللقاء سيد غوفمان!

– رجاء استعد عافيتك، يا سيد غوفمان. أعد بأن أحفظ، عن ظهر قلب، السوناتا!

يبقى الرجلان، وحيدين.

– أذكر أنني، في إحدى الحفلات، في الشتاء الماضي، تخيلت أنني تمزقت إلى أشلاء. وكل من كانوا حولي، كانوا أشباهي. كم عذبتني هذه الإزدواجية!

– ربما كنت تشعر بالصداع، بدوار الرأس.

لا شيء مخيف. ولكن لماذا تتذكر ذلك؟

– تعرف يا دكتور، مرة حاول أحدهم، معانداً، بأن بوسعه تحقيق الاستعمال الأفضل، دق مسمار، من رأسه، في الجدار، ضارباً إياه، من نصله. اقترب منه آخر، وراقبه طويلاً، ورأى الجهد الذي يبذله الأول، فقال أخيراً:

« حقاً إنك غريب الأطوار!» «هذا المسمار للجدار المقابل! ». ابتسم الطبيب فرِحاً.

– هذا الحوار – يتابع غوفمان – كما تخمن، جرى في البيت الأصفر.

– خمنت! ضحك الطبيب.

– أنت تضحك! تنهد غوفمان – الثاني.

– هذا يتوقف على رؤيتك للمسمار.

– بالضبط! كيف تنظر! فمئة بالمئة، لو كانوا مكان الثاني، (والكل، كما تلاحظ، طبيعيون. طبيعيون تماماً!) لقلبوا رأس هذا المسمار إلى الأعلى (نصله) نحو الجدار!

تعرف يا دكتور – يتابع غوفمان بلا لف أو دوران – أنا عاشق...

على العتبة تظهر السيدة غوفمان، حاملة، على الصينية، فنجان شاي، للطبيب، وكأس «بونش» لصاحب البيت. ينحني الطبيب ويستدير ثانية، نحو المريض:

– عليك أن تنام مبكراً، وأن تحاول ألا تشرب النبيذ.

– كان الله معك يا دكتور! هذا النبيذ، ضروري لي لكي أعمل. إنه يُفعّل خيالي. دكتور. فكّرت في أقراص شراب يتناولها الموسيقيون، تساعدهم في عملهم سواء للموسيقى الكنسية، أو للأوبرا الجادة (بورغوندسك) يتململ من الألم، ويرشف من الكأس.

لم يتمالك الطبيب – وهو يرى كيف أن غوفمان أثناء حديثه لم يرفع عينه عن المرآة – أعصابه:

– ماذا رأيت هناك؟

– لا شيء. يجيب المريض، وهو ينظر إلى المرآة، متأملاً.

السيدة غوفمان (ميشا)

على الباب الخارجي تقف السيدة غوفمان، وهي تشكو للطبيب:

– عذبني بخيالاته، وأنهكني.

– ممكن. ممكن. ولكن الأهم من ذلك أنه أنهك، بهذه الخيالات، نفسه. حاولي أن تتذكري ذلك.

– يا إلهي كل ما أفعله، هو معرفة مزاجه المتقلب!

– ممكن، ممكن لمَ وهل هذا ممكن؟

– الليل كله، كان ينادي امرأة ما باسمها.

– أعتقد أنه ليس للاسم أهمية.

– تعبت وسئمت كل شيء.

– حاولي أن تقدمي له، كمية أقل من النبيذ.

– كان قراري بالمجيء إلى هنا، إلى بامبرج ضرباً من العبث.

فهو لا يحتاجني. إنني أرى ذلك!

– عرّضي الغرفة للتهوية، وإلا فإنه يختنق.

– يا إلهي، حقاً..

يلاحظان أنهما يقاطعان بعضهما، كلاهما يبتسم مُحرجاً.

– هل تحبين الموسيقى؟ يسأل شبيير فجأة.

– طبعاً. تجيبه وهي شاردة.

– وأي موسيقى تعجبك أكثر؟..

ترتبك السيدة غوفمان:

- افتتاحية «الحاجّات»..

يقهقه الطبيب، يقبل يدها، ويخرج.

- أترين! تلك كانت كلمته الأخيرة

- اللعنة متى ينتهي هذا كله؟ تصرخ بالبولونية، عندما تبقى وحيدة، ويُسمع صوتها، في الفناء كله.

- ميشا!

ينطلق صوت غوفمان من المكتب - ميشا!

تنهض السيدة غوفمان من السرير، تضع غطاء عليها، وتتناول عدة «الحياكة» وتتجه إلى غرفة زوجها.

لا تستطيع إشعال الشمعة. ولكنها أخيراً تنجح. الضوء الباهت لا يسمح بطرد العتمة، من المكتب.

يقف غوفمان، قرب المدفأة، وظهره إلى زوجته. تخيفها هيئة الزوج، والتوتر البادي عليه، وعدم قدرته على الحركة.

- ما بك؟

- لا أقوى على الحركة. ظهري..

تندفع، السيدة غوفمان، نحوه.

- أقف هكذا، منذ نصف ساعة.

لماذا لم تدعُني حالاً؟..

تساعد زوجها على الوصول، إلى الكرسي.

- اجلسي معي، يطلب إليها أن تفعل وهو يتنهد.

تجلس ميشا، خاضعة، إلى المنضدة، التي عليها، الشمعة الوحيدة المشتعلة، وتشرع الحياكة.

- ربما عليك الانتقال إلى السرير؟ تسأله.

لكنه لا يجيبها.

يئن صوت الناي عذباً ورقيقاً، وتعصف أصوات آلات الكمان والكونتر باص، ويجلجل صوت الطبل، وتغني أصوات الفيولونسيل الهادئة، مثيرة في القلب، شجناً لا يمكن تفسيره.

الأداء كله دقيق وعظيم، الأصوات موحدة وتهدر بقوة، بخطوات ماحقة، تُخفت، ذلك الأنين الغامض...

تستبد بوعيه، معزوفةُ، افتتاحية «افغينيا في أوليس».

تحيك ميشا، بصمت، قرب الشمعة، ثوبها الذي لم ينتهِ، وترمق المريض، بين الفينة والأخرى، بنظرة قلقة. يفتح الباب ببطء.

يدير غوفمان رأسه. على العتبة يظهر، بطريقة استعراضية، المجهول، في ملابس أنيقة غالية الثمن. يحمل سيفاً، وشمعة في يده، ويحدق طويلاً في غوفمان.

– من أنت؟ يسأله غوفمان.

– مؤلف هذه الموسيقى.

– كيف؟

– أنا الفارس غلوك!

– أنت نائم؟ تسأله زوجته.

لا يجيبها، بل يبتسم بصمت، وسط الظلام.

تقترب من الكرسي:

– هل تحتاج شيئاً؟

ينظر إلى الباب المفتوح، الذي يتسرب من خلاله تيار هواء. ينوس لهب الشمعة.

– ألّفتُ، للتو، قصة. هل أقصها عليك؟

– مخيفة طبعاً..

– كلا. اسمع. ليست مخيفة. يبتسم وكأنه يشعر بالذنب. إنها عن الموسيقى.

– كيف تشعر الآن؟

– الأن أفضل، أفضل بكثير.

– كان عليك أن تنام، منذ وقت طويل. لم تنم في الأيام الأخيرة. أنت تتحول إلى ظل نفسك

– أهي فكرتك، أم فكرة السيد شاميسو، أوحاها إليك؟

– بطل شاميسو، يفقد ظله فقط. أما أنت فتفقد ما هو أكثر.

– ألم يخطر لك، في الحلم، الهجوم بالسيف، على البرج العالي؟

تسأله فجأة، سؤالاً ليس في محله؟

ما الذي قلتيه؟ ما الذي أفقده؟

– أنت تفقد شكلك الإنساني؟

– أفقده؟ لم يكن لي مثله أبداً...

– من يكون هذا الــ كيتخن؟ سوف تشير المدينة كلها، قريباً، إليك يا لبنان!

– كيتخن؟

– قرأت عنه في مذكراتك...

– ميشا! تقرئين مذكراتي!

– كنت تقول دائماً، أشياؤنا مشتركة. سيما وأن الدفتر كان مفتوحاً، ومُلقى على المكتب. عوضاً عن أن تفكر في مستقبلنا، أراك مثل التلميذ الذي يجري وراء ردائه. لقد مللت هذا كله! من يكون كيتخن. أسألك!

يتابع غوفمان زوجته، بوجه مُصعَّر أنهكه المرض، وهي تطوح دفتره بعيداً، وتدور حول الطاولة، وفي يدها شمعة ساخنة. يبدو له وجهها، غريباً، عجوزاً بل مخيفاً، وسط الإضاءة الخافتة.

– أنت تشبهين.. تعرفين من تشبهين الآن؟

– سآخذ دفترك وأغلق عليه عندي بالمفتاح!

تصبح على خير.

– ميشا! يتحرك غوفمان قليلاً في الكرسي، متناسياً مرضه. يشعر كأن سكيناً، يطعن وجوده كله. يتسمر في أصعب الأوضاع لكي لا يسبب، الألم، لنفسه. ومع ذلك يبتسم. يحاول أن يبتسم على الرغم من، كونه غير مرح، على الإطلاق.

يرى، في الجو نصف المعتم، كيف يظهر غلوك على العتبة. ويحاول أن يشرح له، بالإيماءة، شيئاً ما. يبتسم، ابتسامة خبيثة. في يده مفتاح مكتب ميشا. يقترب الفارس، من الطاولة، يضع المفتاح عليها، ويختبئ خلف الباب، بعد أن يخطف، الشمعة الساخنة، ويأخذها معه.

يقف غوفمان، في الظلمة، وسط الغرفة، لا يستطيع الحركة. على شفتيه، ابتسامة ساخرة.

غريبـــل

أمسية في بامبرغ.

وهكذا عاقبتني ميشا – يحكي غوفمان للسيد كونتس – تاجر النبيذ، وهاوي الكتب.

– أظن – يجيب كونتس – أنه لو عرفت السيدة غوفمان، أن وراء اسم كيتخن تتلطى يوليا مارك، لكانت تصرفت، بطريقة غير رومانسية.

– بالمناسبة ألا يبدو لك أن يوليا، تزداد ملاحةً، من يوم إلى آخر. كانت لطيفة معي اليوم!

– يا للحسرة يا صديقي البائس. يتنهد كونتس – علي أن أخبرك أنها ستتزوج ذلك الـ غريبل، التاجر من هامبورغ. ونحن، أنت وأنا، مدعوان إلى، الفطور، في قلعة بومبر سفيلدن، على شرفه.

يتوقف غوفمان، في منتصف الشارع، الذي تنزه فيه مع كونتس. إنه مهزوم. ينعطف كونتس باتجاه زقاق جانبي، دون أن يلحظ وضعه النفسي، ثم يكتشف أنه وحيد! يعود أدراجه، إلى الوراء، وينظر من الزاوية، فيرى غوفمان واقفاً في منتصف التقاطع، يتفحص النبات، الذي تحت قدميه. ويضغط بأصابعه على مقبض العصا، بشدة.

– أين اختفيت؟ يناديه كونتس.

– انظر يجيب غوفمان، مشيراً بالعصا، إلى عمق الزقاق. سيحترق المسرح الذي ستُعزف فيه، موسيقاي، هكذا تلتهم النيران مسرح برلين للأوبرا.

يحترق الديكور ويشتعل قماش الستائر كطيور النار، في الفضاء تنهار الأغطية.

وعلى إحدى راقصات الباليه، تقع رزمة منها مشتعلة، وهذه بدورها، كالشهاب الساقط، تنتقل إلى دخان الكواليس. يهدر اللهب...

منذ تلك الدقيقة، غوفمان يصير خبلاً.

أنت تشرب، منذ الصباح. وهذه هي الكأس الثالثة! نحن مدعوان إلى الفطور! تقول السيدة غوفمان ذلك، وهي تتميز غيظاً وخوفاً.

ينطلق غوفمان وزوجته، في عربة مستأجرة، عبر الشارع. ويبدو له أنهما يمران بغابة، كل مرة عندما، يتحول الحوذي، إلى الظل، في الأزقة الضيقة.

تضع ميشا يدها على جبينه. وجهه رطب وبارد. يقبل يدها بحرارة، كما لو أنه عشيق...

تومض الذكريات، في عيني غوفمان...

الذكريات لم تعد ذكريات: يرى كيف كانت يوليا تسبح في البحيرة، ذات الماء الشفاف، كما لو أنها أوفيليا. ولكن لماذا تبتسم؟

لم يكن عليه أن يشرب هكذا. فثمة مراسم، واستقبال وتحيات، وضيوف يرتقون درجات السلم، كما في فرساي.

– «ولكنها ليست فرساي» يردد غوفمان لنفسه.

في مكتبه، حيث المرايا، تنهال عليه – كما في صندوق الدنيا – الانعكاسات. تعكس المرايا الوجه من الجانب والكتفين، وتسريحة الشعر. وغرفة يوليا فاخرة، إنها نسخة عن سان – سوسي.

– ولكنها ليست سان – سوسي!

– أليس كذلك يا سيد غريبل؟ يخاطب غوفمان العريس.

يقف عشرات «الغريبليين» متعجبين، ينظرون إلى رجل منفعل، قصير القامة، أشعث الشعر، له عينان صغيرتان حادتان وفم دقيق.

ينظر غوفمان إلى نفسه، في المرآة. تحاول ميشا مساعدته على السير نحو الآخرين.

– يا إلهي كم أبدو قبيحاً!

– ما تفسير زواج، الفتيات الجميلات، من الرجال القبيحين! يهتف فرِحاً.

شيء مستفز. سيما وأن العريس ليس وسيماً.

يحاول، كونتس، إنقاذ الموقف.

– نقدك الذاتي يتحول إطراء، للسيدة ميخايلين!

– نعم كانت ميشا، جميلة! يتمتم غوفمان.

ميشا الشابة، ذات العينين الزرقاوين، المرتدية ثوباً بلون الخوخ، من النسيج المشجر، والمنعكس، في المرآة، عشرات المرات، تختفي في القاعة المجاورة.

يأخذ وجهها بكفيه ويقربه من وجهه.

– عندما تنظر إليها هكذا فإن عينيها تتسع وتصطف، في رتل، من الأحجار الكريمة.

يقبل غوفمان يد زوجته

– أرجوك يا إراست... إنها لا تعرف ماذا تفعل

تنظر يوليا إلى غوفمان فيما يحاول الباقون التظاهر، بأن شيئاً لا يحدث. أخيراً يجلس الجميع.

– يمكنك أن تأخذ النبيذ، يخاطب كونس النادل. أحضرنا معنا نبيذنا. ثم إنه ليس لديكم مثله.

– قل لي – محاولاً إلهاء غوفمان، عن زوجته السيدة كونتس – أليست هذه قصة مرعبة. أقصد قصة كليست وعشيقته؟ أليست ملفقة؟

فهذه هي الحماسة المفرطة، والحدس، وبالطبع ما تمخض عنها من مشاعر!

شُرِبَ الكثير. والعريس يزداد ثمالة من دقيقة إلى أخرى. في حين أن غوفمان، خلافاً له، لا يأكل وإنما يشرب فقط ومع ذلك لا يثمل أبداً.

إنها قصة جد محزنة. وهي مرعبة ليس بالمعنى، الذي كان بإمكانك الحديث عنه، لو كنت تعرفها.

– إذن احكها لنا! تلح السيدة كونتس.

أصبح غريبل ثملاً تماماً، ومن وقت لآخر يجذب عروسه نحوه من خصرها، ويقبل عنقها.

تتوجه الأنظار الآن نحو غوفمان فلا تُرى تصرفات غريبل.

يحرك غوفمان كأسه على غطاء الطاولة، بشكل دائري، لا ينظر أبداً ويتظاهر أنه لا يرى شيئاً.

– أنت تعرف طبعاً كليست الذي ألف «كيتخن من غيلبورن». لقد أحب، هنرييت فوغل، الفاتنة وتجاوبت معه برقة وحرارة. وفي إحدى المرات شعرا أنه لا يمكن لهما أن يكونا سعيدين في هذا الكون.

وفي العام الماضي، في الحادي والعشرين تشرين الثاني، توجها إلى بوتسدام، حيث يوجد نهر تتوسطه جزيرة، مكان جميل ورائع.

تنزه كليست وهنرييت في الصباح، وفي مطعم على الشاطئ، كان فارغاً في ذلك اليوم العادي، سأل النادل أن يعد له طاولة قرب الماء. دهش النادل. ومع ذلك فعل الرجل ما طلب منه، وترك كليست وهنرييت وحيدين. سمع النادل وصاحب المطعم، خلال عدة دقائق، طلقتين متتاليتين. هرع الرجلان، مذعورين، إلى الشاطئ، ليريا المرأة الشابة وكليست، وقد استلقيا على أوراق الخريف.

الأطباق والفطور على الأرض، وقد أمسكت هنرييت بيدها طرف غطاء المائدة، الذي احترق من طرفه، غطى جسد كليست.

– على كل إنها مرعبة (همست السيدة كونتس)

كلٌ يرى هذه القصة من زاويته غوفمان يوليا، وعريسها.

يتخيل غوفمان نفسه مع يوليا، مكان كليست وهنرييت. تجد يوليا صعوبة، في فهم من الذي يقف إلى جانبها تحديداً. يبدو لها أحياناً، أن كليست، هو غوفمان.

أما غريبل فإنه، ليس في وضع، يسمح له بتخيل أي شيء، بسبب النبيذ، وغياب الخيال.

– لنوفالس قول رائع – يتابع غوغمان – :

«مذاق الحب في الموت أحلى. الموت ليلة زفاف للحبيبين».

يقوم غريبل بحركة، قاصداً عناق عروسه. يوليا وبشكل لا إرادي ترتد عنه.

– هل لنا أن نمشي في الحديقة قليلا؟

قالت السيدة مارك

– بالفعل! ياله من يوم رائع!

قالت السيدة كونتس مؤيدة اقتراحها.

يقف الجميع. يتجه غريبل نحو عروسه ماداً لها يده. ولكنه يتعثر ويقع على وجهه، على أرض مفروشة فرشاً فاخراً.

لا يتمالك غوفمان نفسه: اتركوا، هذا الخنزير هنا، دعوه ينام.

تبدو يوليا شاحبة.

يثمل غوفمان بسرعة، يتناول زجاجة نبيذ، من على الطاولة، ويسكبها على رأس غريبل، ثم يقفز نحو قاعدة النافذة، قاصداً قاعة المرايا، ويجد نفسه في الحديقة. يقفز بعدها، إلى مقعد حوذي عربة أجرة، ويضرب الحصان بالسوط لتندفع العربة بسرعة. يقع في جدول ماء، يجري على مقربة من المكان، ويتطاير الماء القذر ليلوث كونتس وميشا، اللذين أسرعا لنجدته. ويغطي الماء القذر، هذه الأخيرة، من أخمص قدميها إلى أعلى رأسها،

منظره مخيف، مبلل، قذر، والدموع تملأ مقلتيه.

هكذا انتهت مأدبة الإفطار التي أقيمت على شرف عريس يوليا، السيد غريبل التاجر.

– سأهدأ... سأهدأ حالاً.

تمتم وهو واقف، ووحل الشاطئ يغمره حتى ركبتيه.

خويستوفر فيتيري

«لمَ لست قريباً مني أيها العزيز غريبل! كيف كنا شبابا، وكيف كنا مسكونين بالثقة وكيف كانت تصرفاتنا ساذجة، ولكنها واثقة! الآن، يمكن أن تقودنا التصرفات الجريئة، إلى الجهد الضائع، إن لم تقدنا إلى الكارثة.

هل تذكر النزل النسائي، الذي كان قريباً من حديقة العم أوتو، حيث دفعنا الإعجاب ببعض النزيلات إلى التسلل إليه؟

بدأنا بالفعل نحفر نفقاً. بل حفرنا إلى نصفه تقريباً. وقد علم العم أوتو بطريقة ما بالأمر، ودفنت أحلامنا، بطريقة مشينة وردَمَ النفق، عامل استأجره حدائقي النزل، لهذا الغرض.

لكن الهزيمة لم تنل منا. فقد قررنا صنع منطاد، لكي نطير فوق الجدار المقدس.

كم كنا سعداء، حين طار، منطادنا في الهواء، وهو مزين بالأعلام، حاملاً إيانا إلى ضاحية قريبة من بورغوندسكي.

احتفلنا بالنصر تقريباً، ولكن وقعت وقتها كارثة! انفجر المنطاد، وسقطنا في منتصف فناء النزل. أحاطنا الناس، وبدلاً من أن نتماسك ونقف، كالأبطال، هربنا وأنت يا عزيزي، تحديداً، رحت تعرج، من كلتا ساقيك!..».

ابتسم غوفمان، ابتسامة حزينة. وهو يفتح ملف كالو. ألقى نظرة على محتوياته، وراح يضع رزمة أوراق، داخل أخرى. كم فيه من الخيال! بل إنه خيال مزوق جميل...

يعيش الآن في برج، في ألتنبورغ، لدى المحامي، ماركوس، وقد زين بنفسه جدران البرج، منذ عام مضى:

«هل تذكر عمي خريستوفر فيتيري؟ كان يأخذني معه كسكرتير، في أسفاره، إلى كورلنياديا، حيث بعض الأسر المتنفذة، التي ترعى القضاء في ممتلكاتها، وتحافظ على حق إصدار الأحكام. كم كنا يافعين وسعداء! وعندما أتذكر الآن تلك الأيام، أشعر بأنني غير واثق، من أن كل شيء، كان بالضبط، كما أتذكره والسنوات التي عشناها، تترك بصماتها، حتى على الحقيقة، مشوهة إياها (ومن يدري؟) فقد تزيد من تشويهها. فليس ثمة من يدري، كيف كان كل شيء، في الواقع.

الماضي مجهول بالنسبة إلينا، تماماً كالمستقبل، أليس كذلك يا صديقي؟

وعلى الرغم من أنني كنت في الثامنة عشرة، فأنا لا أستطيع أن أزعم أنني واثق من ذلك، لأنني أستعيد، الآن، ما مضى، وأنا يا للحسرة، أكبر من ذي قبل».

يقع قصر آل روسيتين، ليس بعيداً عن شاطئ بحر البلطيق، وقد توارثوه أباً عن جد، المكان الذي يحيط به، قاس وقاحل، ما عدا بعض الحشائش، الوحيدة، التي تنمو في الرمال، مترنحة مهتزة. وإلى جانب القصر، قرب جدرانه العارية، تلوح غابة من أشجار الحور، التي يكسوها الغسق دائماً، والذي، يمكن أن يجعل حتى الربيع المزركش، كئيباً.

وعندما وصلنا، إلى هنا عمي وأنا، سيطر علي حدس، لا يدعو إلى الارتياح. شعرت كأن نوعاً من التعاسة، مُعلَّقٌ، على القصر.

وقد اتضح لي، فيما بعد، أن حدسي هذا، لم يخني. فكل شيء كان معتماً وغير مريح، في ذلك المكان. وجه المشرف على القصر، دانيال، شاحب، وهزيل ولكنه، مستعد دائماً، للتخفي، خلف ابتسامة ملفقة...

أما صاحب القصر، ذو الملامح الصارمة، فقد قيل عنه، إنه يتعامل مع السحر الأسود والفلك، منزوياً، في برج، قريب، من قاعة المحكمة.

كانت العلاقة بين صاحب القصر، ومشرفه، جد متوترة.

وأذكر أنني كنت أتريض، حول القصر، ورأيت كيف كان البارون رودريخ، يجلد خادمه بالسوط، وهو يقول له: أيها الكلب عملك، خدمة القصر وتدبير شؤونه، وليس دس أنفك، فيما لا يعنيك!

وعندما غادر البارون المكان، تمتم دانيال:

– على مهلك...

قد يبدو لي أنني غير متأكد، وأن خيل لي أنني سمعت. ولكن الآن فقط، أولي هذا المشهد، أهمية خاصة وذات دلالة.

بالطبع لم أصدق الثرثرة، حول السحر الأسود. بيد أنني، ذات مرة، تأكدت من صحة ما يُشاع.

حدث ذلك ذات مساء، ماطر، إذ جلس جدي قرب المدفأة، إلى طاولة غطتها الأوراق، والملفات وطفق، وهو يشرب، من حين إلى آخر، من كأس مصنوعة من الكريستال، يدون ملاحظات في دفتره.

جلست على الكرسي، وحاولت جاهداً أن أقرأ... خيم الهدوء على المكان. ولم يسمع سوى صوت طقطقة الحطب، وهو يحترق في المدفأة وكانت رياح الخريف، تسمع خلف النوافذ.

أغلقت الكتاب، أخيراً، وخرجت إلى الممر، الذي أضاءه شمعدان، موضوع في تجويف، مقابل الباب. تناولت شمعة، ساخنة، منه وتوجهت نحو قاعة المحكمة. وكان ضوء القمر ينسرب عبر النوافذ، ذات الأقواس، كاشفاً زوايا القاعة المظلمة، التي لم يصلها ضوء شمعتي.

غطت الجدران والسقف، تزيينات مدهشة، وكُسيت بخشب البلوط، الثقيل، ونُقشت عليها، ألوان مزركشة، ومذهبة.

من يجهل تأثير ذلك الجو غير العادي، والعجيب، بقوته المبهمة، في نفوسنا التي تطاول أكسل خيال، فتوقظه، ويبدأ يتحسس ما لا نظير له.

اقتربت من النافذة. وكانت الرياح تهز الأشجار، نصف العارية، ويُنير القمر البارد، السحب التي تركض، فوقه. في عمق الحديقة، بدا جدار الجزء البعيد من

القصر، معتماً، وعليه ارتفع برج دائري، تحت السقف نفسه، الذي بزغ من كوة فيه، ضوء أزرق باهت.

عرفت، وبسرعة، برج البارون الفلكي، وتذكرت الحكايات التي ارتبطت، بذلك المكان الغامض.

- وقد يكون البارون، مصادفة، في برجه، مشغولاً بأعماله الخاصة، التي لا تصلها أعين الفضوليين.

لم أفكر طويلاً. عدت إلى الممر وتوجهت، نحو البرج، ومع أنني كنت أعرف الطريق، إلا أنني سرت ببطء، وقلبي يخفق، وأنا أصغي إلى سكون الليل، الذي خيم على القصر، غير المريح. توقفت فجأة، وبدا لي أن شخصاً ما يرتدي ملابس فاتحة اللون اجتاز الممر الذي خلفي، راكضاً، من فتحة باب، إلى آخر. وتوقفت طويلاً، قبل أن أهدأ وأتماسك، ومن ثم تابعت طريقي.

ربما أنني وبتأثير تلك الليلة الخيالية، والمغامرة المتوقعة وحضورها القوي، في ذهني، تراءى لي ذلك كله.

وأخيراً وصلت إلى هدفي. ثمة قاعة صغيرة يتفرع منها سلم، يقود إلى الأعلى. إلى غرفة دائرية، أقدس مقدسات، هذا البناء المظلم. وإذ اقتربت من الباب، الذي يفضي، إلى السلم. توقفت ثانية، لأصغي. لم يكن الباب مغلقاً. وهكذا استطعت، دون أن يلحظني أحد، التسلل إلى السلم. رفعت الشمعة، لأتمكن من المرور عبر الباب، نصف المفتوح. وفجأة ارتجفت، مذعوراً من المفاجأة.

ثمة شكل ما، جالس على كرسي، قرب طاولة ضيقة وطويلة، مديراً لي ظهره. لم يتحرك. وكلما طال انتظاري، شعرت أن سكونه غير طبيعي. وأخيراً قررت، وقد تجمدت خوفاً، أن أخطو بضع خطوات، باتجاه الكرسي. فلم يتحرك. وفجأة فهمت كل شيء. وتنفست الصعداء. وما تخيلته شكلاً لا يتحرك، كان مجرد معطف، واق من المطر، مُلقى، على ظهر الكرسي، وعليه قبعة من المخمل الأسود عليها ريشة بيضاء. تلكم كانت ملابس البارون. إذن فهو موجود هنا في الأعلى!

وأول ما خطر لي، بعد هذا الاكتشاف، أن أطفئ الشمعة، وقد فعلت ذلك، وعلى الفور. وإذ بقيت في العتمة، جلست على الكرسي ورحت أنتظر. ماذا أنتظر؟ لا أدري ولكنني، كنت على يقين، أن شيئاً يجب، أن يحدث هنا، وبسرعة. وقد اعتادت عيناي، تدريجياً، على الظلام وأول ما لحظته، ومن خلال استيعابي للمكان، كان حزمة الضوء، الآتي عبر الباب، الذي يفضي إلى سلم البرج الفلكي. رأيت أيضاً شكلين طويلين في أسفل النوافذ الطويلة. كانا درع وخوذة، فارس، يقفان كتمثال يزين القاعة. وعُلّقت أيضاً مرآة ضخمة، ذات إطار أسود، على الجدار بين النوافذ. وما رأيته فيها جعلني أشحب. رأيت نفسي في المرآة الضبابية، التي بدأ سطحها يتآكل، أمشي على رؤوس أصابعي في ممر القلعة، وفي يدي شمعة ساخنة! أي أنني انعكست في المرآة موجوداً. قبل بضع دقائق! نظرت إلى نفسي، وقد انعكستُ في المرآة، محاولاً ألا أتنفس. أعاد ذلك الانعكاس الطريق كله، من غرفتي إلى القاعة الصغيرة، حيث الكرسي الذي جلست عليه خلف الطاولة. أخيراً، كما أنا، جالس على الكرسي، أصبح الوضع مثل أي عملية انعكاس عادية. حركت يدي، فأعادت المرآة حركتي بصوت مسموع، متزامن مع حركتي. ربما يحدث شيء من هذا القبيل؟ وربما خيّل لي؟

ولكن حدث ما لم يكن متوقعاً.

جلست على الكرسي، ورحت أنظر إلى المرآة ببلادة، وفجأة وأنا منعكس على سطحها المغبش، نهضت وتحركت بحذر نحو السلم. طبعاً جلست على الكرسي، دون أن آتي أي حركة، ومع تصاعد الخوف فقط تابعت انعكاسي.

هذا ما جرى، فيما بعد، وما رأيته في المرآة القديمة. فيما كنت أصعد السلم اللولبي، بحذر وجدت نفسي، أمام باب مزدوج. نصف الباب كان مفتوحاً اقتربت منه، ونظرت إلى الداخل. توقعت أن أرى أي شيء، إلا ما رأيته.

كانت قاعة، نصف معتمة، عملاقة، سقفها لا يصله، حتى الإشعاع القوي، الآتي من الفوليانت، القديم المكشوف، المُلقى على الأرض، وسط القاعة. كانت مليئة بالطيور، طيور القعقع، بيضاء وسوداء. كان عددها كبيراً، تطير من مكان

إلى آخر، تقفز على الأرض، وتنتقل من عارضة خشبية إلى أخرى تحت سقف، لا يُرى.

وضعت في الكتاب ملاحظات حول الكلمات والأفكار التي كانت مفهومة بالنسبة إلي. توقعت أن أرى هنا، حتى البارون ولكنه لم يكن موجوداً.

كانت تنبعث من القاعة أصوات اصطفاق الأجنحة والدواليب، وصرخات حادة، تختلط بضجيج، مقرف ومغيظ.

هبطت إلى الأسفل، على السلم، باتجاه القاعة، ومن هناك، وعبر الممرات المظلمة، وقاعة المحكمة، فوجدت نفسي ثانية في الممر...

وفي الصباح الباكر، وجدت نفسي على الكرسي قرب المدفأة، التي هجعت نارها، أشعر بالصداع، وبأنني لم أنم.

كان يمكن لي أن أنسى المغامرة الليلية. (لأنني أيقنت في البداية بأنه كان مجرد حلم) لو لم تكن بقايا الشمعة، في يدي، تتساقط على الأرض.

تحققت التنبوءات الحمقاء. وهنا تذكرت أنني حينما كنت عائداً، جرياً، على السلم، باتجاه القاعة ألقيت نظرة عابرة، على المرآة الشريرة، ورأيت عليها لهباً يلمع. ولكنني، لم أكترث لما رأيت، لأنني كنت تحت تأثير انطباع سريع. الآن والذكرى تحضرني، أُسرعُ إلى الغرفة، إلى العمل.

حريق! صرخت. انهضوا! في القلعة حريق! وضربت بقبضتي يديَّ على الباب، الحديدي، القاسي.

ركض الخدم، وقد سمعوا صراخي، وخرج الجد، من غرفته، في ملابس النوم، ولم أستطع الشرح أو التفسير وإنما تابعت صراخي:

حريق! اسرعوا، اسرعوا الحريق هناك! هناك في البرج!

اندفع الجميع نحو البرج، وانطلقت خلفهم. وعندما اقتحمنا الغرفة، في الأعلى، في البرج المنكوب، قابلنا البارون بفظاظة. جلس إلى الطاولة، التي امتلأت بكتب الفلك وأطاليسه وعدته ونظر إلينا شذراً ثم سأل وهو يرفع حاجبيه مذهولاً: مالكم؟ هل فقدتم عقولكم؟

حينما كنا نتنزه جدي وأنا في القلعة نهاراً وكان الطقس قد تحسن، وأشعة الشمس، أنارت جدران روسيتين الحزينة، نظرنا فجأة إلى البوابة واندفعنا نحوها. كانت ألسنة اللهب تغطي البرج الفلكي، وكانت الطيور السوداء – البيضاء، تدور فوقها.

وجدنا البارون وخدمه كلهم، في صالة الفروسية، على عتبة باب الاستقبال، المحترق، والذي من خلفه امتد الدخان، إلى أسفل آخر الأقبية كلها. نظر البارون إلي وقال: أنت أيضاً مثل دانيال تحشر أنفك، فيما لا يعنيك.

– ما الذي تريد أن تقوله؟ رد جدي مدافعاً عني. لم يجب البارون. في حين نظر الجميع إلي صامتين. انزعج دانيال، ورمقني خلسة، غامزاً بعينيه، ثم خرج من الصالة، وهو يقول:

– أجل، في قاع هذا البرج، يُختزن كنز كامل.

شيَّعه البارون بنظرة مليئة بالكراهية.

غطى الثلج، في المساء، الأرض وصبغها بالبياض وكذلك الأكمة والكثبان على الشاطئ.

وفي اليوم التالي، وجدوا البارون، في قاع البرج، الذي ما يزال الدخان فيه. وقد تدلت يده الميتة، من خلال الحجارة، والعوارض الخشبية، نصف المحترقة، وهي تمسك بالشمعدان الفضي. سحبوا جثة صاحب القلعة، من تحت الأنقاض، بصعوبة.

– كلا يا حفيدي ليست الأمور بهذه البساطة.

قال لي ذلك، ونحن نجلس قرب المدفأة، مساء، وقد أثر فينا، ذلك الشقاء، الذي حل بذلك البيت.

– لم يمت ميتة طبيعية.

– لماذا تظن ذلك؟

– وما الذي كان يعنيه البارحة، عندما تحدث عن أنفك؟

عوضاً عن الجواب سألني الجد.

لم أجبه. بل وماذا كان في وسعي أن أجيب؟ أن أحكي حكاية، لا يصدقها إنسان عاقل واحد؟

- أجبته قائلاً: لا أعرف - لم أفهم شيئاً ويبدو لي أنني لست الوحيد، الذي لم يفهم.

- كان علينا أن نسافر، يا حفيدي، ولكن يبدو لي أن وراء هذا كله، حكاية غامضة. وعليّ أن أنقب عن الحقيقة، والآن هيا إلى النوم... ثم قام عن الكرسي وهو يتثاءب.

وفي هذه الأثناء سمعنا وقع خطوات، في الممر، وما يشبه المناداة

- هس.. أشار إلي بإيماءة حذرة، وقفز نحو الباب، وفتحه بهدوء. هرعت إليه، وأطللت من الغرفة. رأينا، في عمق الممر، شكلاً منزوياً وفي يده شمعة.

- عجباً وعجباً قال الجد عندما اختفى ذلك الشكل، خلف المنحنى. ما قولك يا حفيدي؟

التزمت الصمت.

- ألا تريد أن تعرف. ما هذا وإلى أين يتجه؟

لم أشأ، أن أعرف ولكنني خشيت أن أبدو جباناً في عيني جدي، وعندما غيرت حذائي وانتعلت حذاء آخر خفيفاً، خرجت إلى الممر.

تهت طويلاً في القاعات المظلمة، والممرات الفارغة، ولم أقابل أحداً.

قال لي جدي، عندما عدت:

- ألا تعرف أين يمكن أن نلقاه. سأذهب بنفسي

- وهل تعرف أنت؟ سألته مدهوشاً.

ابتسم الجد وأخذ الشمعة من على الطاولة ومضى.

لم يعد بسرعة. وفي أثناء غيابه، استطعت تسخين «البونش» على المدفأة، منجزاً كل ما هو ضروري، من احتياطي الأعمال.

- يا حفيدي أنت متنبئ لقد قرأت أفكاري. قال ذلك وهو يصب شراباً ساخناً، كاد أن يحرقه.

ملأ الضوء السماوي الغرفة.

- هل رأيت؟ سألته بعد صمت طويل.

- ماذا؟ أجاب الجد الذي لم يفهم ما أعنيه

- ذلك الـــ...

- رأيت شيئاً ما. بل إنساناً ما...

وفي صباح اليوم التالي، جرى حديث بين دانيال وجدي، كنت مصادفة، شاهداً عليه:

- اسمع يا عزيزي دانيال، ألا يبدو لك وأنت تعلم عن الحريق، في البرج، أن البارون المسكين، ما كان ليدخل من الباب، الذي لا يؤدي إلى أي مكان؟ أو يؤدي إلى السماء مباشرة.

- بل على الأرجح من الباب الأول

تمتم دانيال، وهو يتثاءب بشدة

- تريد أن تنام، أيها العجوز لعلك لم تنم جيداً في الليل؟

- حقيقة لا أدري. أجاب العجوز بجفاء.

نهض بصعوبة عن مقعد تحت الشجرة، ليس بعيداً، عن مدخل القلعة.

- سأذهب، لأتدبر أمر الغداء. قال ذلك وهو يتثاءب ثانية.

قال الجد لحفيده: اسمع لم لا تذهب وتتنزه، قبل الغداء، وتدعنا أنا والعجوز نثرثر قليلاً.

كان واضحاً، أن جدي، عزم على شيء أو خطط لشيء. على كل حال، إنه يعرف أكثر مني.

وبالفعل تركت العجوزين، واتجهت نحو القلعة.

وإذ درت حولها، عدت ثانية إلى البوابة، ولكن من الجهة الثانية. ووجدت الشخصيات الجديدة، لهذه الحكاية.

كانت ثمة عربة، شُدّت إلى خيول أربعة مسروقة، تقف قرب البوابة. كانت الأبواب قد فتحت. نزل الحوذي من العربة، ووضع السلم جانباً وراح يساعد شاباً يرتدي فروة، مصنوعة من جلد الدب، على النزول. وراح الشاب بدوره يمد يده إلى امرأة فاتنة شابة، ترتدي فروة روسية من جلد السمور.

اندفع الخدم راكضين، من الجهات كلها. وظهر جدي أيضاً، واقترب من العربة، مقدماً نفسه للشاب:

لي الشرف أن أبلغكم عن الحدث المحزن وأتقدم إليكم بتعازي القلبية. ومن الواضح أنني سأتولى مسألة الإرث.

كان أولئك ملاّك روسيتين الجدد. الابن الأكبر رودريخ، والملقب بـــ غوبرت، وزوجته سارافينا.

وأنا بدوري حاولت أن أبذل ما في وسعي، وقدر الإمكان، ليبدو الأمر ألطف.

قال جدي: هذا حفيدي. وهذا ارنست صديقي، ومساعدي الأمين في أعمالي. سكرتيري

كانت يد سارافينا، التي أخرجتها من جيبها، ناعمة ودافئة.

سُجّي جثمان الفقيد، على طاولة عالية، في صالة الفروسية، تلك التي كان لها سابقاً، مدخل يؤدي إلى السلم، وهذا بدوره كان يؤدي إلى البرج.

وقد وضع في مكان، هذا الباب، مقعد جديد. كانت تلك فكرة دانيال، فَتْحَ كوة في الباب. وما تزال المرآة، في مكانها، معلقةً على الجدار، بين النوافذ.

وقف الجميع أمام الجثمان. المُلاّك الجدد، جدي، دانيال وأنا، مستعدين لتأدية الواجب الأخير.

كان البارون يرتدي (كما ذكر في وصيته) رداء أسود بأزرار فضية، وأكمام بيضاء، ثلجية مزركشة بالدانتيل.

ونظرت إلى المرآة، فلم ألحظ شيئاً غير عادي.

ولكن، حقيقةً، ولثانية واحدة، بدا لي أن لجثمان الفقيد، المنعكس في المرآة، عينين مفتوحتين. وقد عزوت ذلك، إلى الغسق، والرطوبة، الناتجة عن مزيج الزئبق والمعادن.

ساد جو ضاغط، أثناء العشاء، فالسيدة سارافينا خرجت، بعد أن شكت من صداع أصابها. تبعها حالاً البارون الشاب، لأنه لم يرغب، في أن يتركها وحيدة في مزاج سوداوي.

وحينما أصبحنا، جدي وأنا، وحيدين، سأل جدي دانيال، الذي ظهر للتو على الباب، وهو يرتدي القفازات البيض: والآن ألا تقول لي، أيها العجوز، كيف حدث ذلك؟

نظر دانيال بوجوم، إلى جدي، وقال بصوت خفيض: لا أدري لماذا تتعقبني، يا سيدي.

(كان قد عرف أن جدي ليس مجرد تَحرٍ وإنما قاض، والذي بسبب معرفته القديمة بالمرحوم البارون، تولى أمور الوصاية والإرث، وليس الأمور القضائية فحسب)

– تريد لي أن أحدثك، ما لا أعرفه، أو ما لم يكن.

ما الذي تطلبه، بعد الأكل، كهاضم: فواكه، جبنة؟ بوظة مع الليكور؟ قهوة؟

كان وجهه شاحباً مرهقاً، وفي عينيه خوف.

– أريد جبنة. أجاب جدي باقتضاب وتنفس. وحينما خرج دانيال، وهو ينحني، أضاف جدي:

– لا ينبغي ترك هذين الزوجين الرائعين هنا

– وهل تعتقد...

– اسمع يا حفيدي. لعلك حكيت لي حكاية بدائية، عن أن المرحوم، ضرب أحد خدم القصر. ويبدو لي أيضاً أنك ما تزال تخفي عني أمراً ما.

صمتُ وتركتُ المائدة، وجلست إلى البيانو أعزف. هدأت الموسيقى أعصابي قليلاً. أحس الجد بي.

- لا أعرف من ستكون - قال متأملاً - وصوت الموسيقى، يتلاشى، تحت قبة القاعة، ذات الإضاءة المزدوجة، حيث تناولنا الغداء - لن أسمح لمحامي المستقبل، بالتحول إلى الموسيقى.

فالموسيقى يمكن أن تؤثر تأثيراً سلبياً، على عقل ومنطق موظف المستقبل، ذي المكانة المرموقة والعقل السليم. ابتسم منهياً كلامه.

- أكثر ما أحتقر في الكون، العقل السليم

انفجرت غاضباً، وقفزتُ، في الحال، من على الكرسي. كانت السيدة سارافينا، تقف بالباب.

- وليس في ذلك ما يدهش. فكل شيء يعتمد على وجهة نظر الإنسان. والعالم مبني هكذا، تكفي قناعتك حول هذا الأمر. فأنت موسيقي رائع. مرحى لك!

دانيـــال

ظهر البارون الشاب على الباب.

– في القلعة الجو كئيب. أظن أنه من الأفضل أن نجلس هنا، قرب النار، في وسط إنساني، نتجاذب أطراف الحديث، على أن نجلس صامتين في المكتب نصف المعتم، ونفكر بعمق، ناظرين إلى الجدران المتداعية.

– ناقشنا موضوع، مستقبل حفيدي. قال جدي وهو يقدم الكراسي، للبارون الشاب وزوجته، ويحركها باتجاه النار:

ما رأيك يا بارون، ما الذي يمكن أن يتمخض عن هذا الفتى؟ فأنت، كما تبدو لي، إنسان ذو رؤية ثاقبة.

نظر إلى البارون باهتمام

– سيصبح بالتأكيد مؤلفاً موسيقياً! أجابت البارونة

– لست ثاقب الرؤية، إلى هذا الحد. كما تظن. ولكن يوجد ما يسمى بالملامح الجسدية – وملامح وجه حفيدك، تقول لي، أن مستقبله، سيكون مرتبطاً، بوظيفة حكومية مرموقة.

– مرحى! ثنّى الجد على كلامه، وصفق بكفه. مرحى. كان يمكن أن يكون ذلك رائعاً، لولا قناعتي المُرَّة، بأنه وبسبب خياله الواسع، سيغدو مؤلفاً! وصاحب خيال بائس، لا جدوى منه!

– ولِمَ بائس؟ ابتسمت السيدة سارافينا.

– أعوّل على موهبتك – تابع جدي، حاشراً إياي في الزاوية نهائياً – وتجربتي في الحياة تقول لي إنه كلما كان الإنسان أذكى، كان أفقر والبؤس، في هذا السياق، يعتمد اعتماداً مباشراً على المقدرة.

- أفهمك. ابتسم البارون. ثم توجه إلي قائلاً: لا تقلق أيها الشاب. فولي أمرك، ببساطة، يظهر الآن موهبته التربوية. ولعله يريدك أن تسير على خطاه.

كانت الساعة تشير إلى منتصف الليل.

- قال الجد: أخذنا الوقت!

- قالت البارونة: أصبح المكان مريحاً.

طالما أن الوضع هكذا، احضر لي، يا حفيدي، غليوني من غرفتنا، وسأدخن هنا إذا تفضلت البارونة، وسمحت لي بذلك.

- طبعاً! وافقت السيدة سارافينا. ولكنها سألت:

ألا تخشى السير، في هذه الممرات، ليلاً؟ ثم ابتسمت

حاولت أن أبتسم أنا بدوري، ولكنني تذكرت كل ما جرى لي، في القلعة، في تلك الأيام. والأصح، في تلك الليالي، وأنا أخرج من المطعم صامتاً.

«هذه القلعة مكان قبيح..!» فكرت وحاولت أن لا أنظر حولي، نزلت لأتجول في الممرات، المضاءة إضاءة خافتة، وعوضاً عن أتوجه حالاً، إلى الغرف المخصصة لنا جدي وأنا، اتجهت، لسبب ما إلى صالة الفروسية، توقفت لهنيهة تذكرت فيها صاحبها السابق والمرايا القديمة، المغبشة، بين النوافذ. هكذا ببساطة وجدتني مشدوداً إلى هناك، ولم أعارض ذلك.

في هذه المرة، وأنا أدخل صالة الفروسية، من كوة الباب، إلى البرج، لم أتجاوز العتبة، لحظت مقعداً خشبياً واسعاً، جلست عليه ورحت أنتظر. خيّل إلي أن المغامرات، التي بدأت هنا، ليلة قبل البارحة، لم تنته، ولم أكن مخطئاً.

وقف البارون، مرتفعاً، على طاولة عالية. كان وجهه أبيض، وسط الظلام، وكان يشبه قناعاً من الجبص. كان الليل، هذه المرة معتماً، والسحب المنخفضة تغطي السماء. وخطر لي فجأة أن ظلاً ما برق في المرآة، أو بعبارة أدق انعكس في المرآة.

أنعمت النظر فيه. فرأيت البارون العجوز، واقفاً أمام كوة باب، البرج المحترق، ينظر غاضباً إلى الأسفل، حيث بقايا مختبره المشؤوم، ممسكاً شمعداناً

عليه شموع ساخنة. نهضت قليلاً من شدة التوتر. وفي المرآة، استمر دفق الحياة الهادئة الغامضة، يحكي قصة أشياء، لن يعرفها أحد إلا أنا. رأيت دانيال وهو، يحاول أن يتحرك خلف البارون بحذر، مقترباً منه. كان يرتدي قميص نوم، ولا يضع على رأسه شعراً مستعاراً. وقف لبرهة، وراء سيده، ثم نظر في الاتجاهات كلها، وألقى بنفسه على البارون، ودفعه من ظهره.

لم أستطع نسيان تعبير وجه البارون رودريخ، الذي ومض أمامي في المرآة، الممحية. كانت عيناه، تنطق، خوفاً، وكراهية وشؤماً.

وقف دانيال، أو انعكاسه، في كوة البرج، ونظر إلى الأسفل، إلى ضحيته.

هذا ما كان! هكذا انتقم دانيال من سيده، لأنه ضربه بالسوط.

عندما عدت إلى المطعم ومعي الغليون، سألني الجد ضاحكاً: أين كنت طوال هذا الوقت؟

– كنا أنا والبارون، ننوي الذهاب لإنقاذك.

تهت مع حكاياتهم عن كل شيء..

والبارونة لم تنته.

سمعت أصواتاً، من الممر، همهمات، مناداة ووقع خطوات. تجمدنا في مكاننا. والخطوات صار وقعها أهدأ ثم ابتعدت.

انتزع البارون مسدساً من الحائط، كان معلقاً فوق المدفأة. اختبره، ليعرف فيما إذا كان جاهزاً أم لا، واندفع إلى الممر. ولكنه توقف عند العتبة.

قلنا إنه عند اختبار المسدس، الرصاصة العادية لا يمكن أن تسبب ضرراً.

نحتاج الفضية! مع هذه الكلمات، نزع من ردائه الأنيق، زراً، وفك سلك التنظيف، ثم دفعه في السبطانة. بعد ذلك غادر القاعة، بطريقة حاسمة.

– توقف يا بارون! انتظرني! لا.. لا ترتكب حماقة! ولكن الكلام جاء متأخراً.

وجد البارون، دانيال، عندما كان هذا الأخير، يقف في صالة الفروسية، وهو يتألم من أظافره التي جرحتها الحجارة الموضوعة، على الباب، الذي يؤدي إلى البرج.

لم يفكر البارون ولم يتردد، بل أطلق النار. وسقط دانيال.

وفي الوقت نفسه، ومع إطلاق النار، الذي سُمِع دويه في أرجاء القلعة كلها، انكسرت المرآة القديمة، وسقطت على المرحوم البارون، وتناثرت قطعها، وكشفت عن الإطار الفارغ، المشدود إلى خيوط عنكبوت.

وعندما اجتمع الكل حول جثمان دانيال المقتول – قال الجد للبارون، الذي أصبح وجهه أصفر كالشمع، والذي وقف ومسدسه في يده – كان يمشي وهو نائم. هذا المرض أنهكه. وقد تكون – بالمناسبة – على حق.

استلقى البارون، الذي انُتقِمَ له، في مكانه المرتفع. وبدا لنا، على ضوء الشموع الخادع، مبتسماً.

في صباح اليوم التالي، وبعد مراسم، دفن البارون العجوز، ودانيال، غادر الجميع روسيتين. غادر البارون وزوجته عائدين إلى كو[illegible] عدنا جدي وأنا إلى بيتنا، متمنين، في أعماقنا، ألاّ نعود إلى هنا، حتى لو طلبت البارونة، سارافينا، منا ذلك.

«هذا ما جرى معي ومع جدي منذ حوالي ثلاثين عاماً مضت، يا عزيزي غيبل. أليس هذا موضوعاً لقصة طويلة؟

أعرف أنك، في الأحوال كلها، لم تصدق حكايتي ولكن رغم ذلك، عليَّ أن أحكيها حتى النهاية.

قد يكون الحديث مجرد سخافة، قبل تحطم المرآة المعلقة، في صالة الفروسية. لقد وجدت البارون، قبيل إطلاق النار المشؤوم، واستطعت النظر إليه. وهل تدري ماذا رأيت؟

رأيت فتاة رائعة، ذات شعر أسود، في وسطه شريط سماوي. ابتسمت لي ونظرت نظرة رقيقة وحنونة. لعلك لا تصدق، ولكنها كانت يوليا!

وكانت المرة الأولى، التي رأيتها فيها، قبل عدة سنوات. أعرف ما ستقوله لي: «أكتب هذا كله وقدمه لإحدى دور النشر».

لو كان، في مقدورنا، هكذا بيسر وببساطة، أن نتحرر من الذكريات!

وقد يكون من الأفضل، التخلي عن هذا كله، نهائياً والعمل موظفاً؟

كم سيكون الأمر سهلاً، مع ضمير نائم، ودقة غبية ودون أي إيمان بالعجائب!

والآن أدعك لأذهب مع الأصدقاء، لنشرب... وداعاً!»

ليس بعيداً عن مسرح الأوبرا، والشقة الجديدة، على زاوية تاوبنشتراسي وشارلوتي - شتراسي، وفي حانة نبيذ، ضيقة، ولكنها مريحة، وشموع في مصابيح على الطاولات، يجلس غوفمان، منتظراً أصدقاءه، وقد أنهى زجاجة النبيذ الثانية. أمامه رزمة أوراق ومحبرة وفي يده، قلم.

على الأوراق، تتوالى الكتابة والرسوم ومقاطع من جمل موسيقية، ونوطات مُسَطَّرة.

يستمع إلى الموسيقى، التي تعزف داخله، موسيقى حزينة بل وتراجيدية، تذكره، بطريقة ما، بموسيقى موتسارت الجنائزية.

يمكن متابعة أفكاره، من خلال الرسوم التمهيدية السريعة، التي تغطي بريده، الممهور، بالحروف الأولى، لاسم الفندق المجاور. وهي أفكار ليست مريحة، وكأنها، كلها، كحبات خرز في خيط، تنتظم، في موضوعة حزينة - احتفالية، كما لو أنها، تجسد مشاعره ومزاجه.

القبو شبه فارغ، بصرف النظر، عن كون أبوابه تنادي مفتوحة، والنوافذ مزينة بشكل مريح، بشموع مضاءة، تحت زجاج زهري.

هطل المطر للتو. والعارضة ذات القوائم الأربع، على الرصيف، زرقاء، تلمع تحت أوراق شجر الزيزفون المستديرة.

يمسح الخادم الذي يرتدي سترة قرمزية، من الجوخ، بطرف الفوطة، مرآة، خلف طاولة، عليها باقة ورود حمر ذابلة.

تنتصر موضوعة الشجن الثقيل، مؤكدة ذاتها.

يخطط غوفمان، بالحبر الأسود، آخر الأوراق ناصعة البياض:

وأخيراً، الأصدقاء الذين طال انتظارهم، ينهض غوفمان واقفاً، مرحباً بهم، على عتبة البيت.

السيدة إيفنيك – مقبلاً يدها – السيد غيتسيك! والسيد شاميسو! والسيد غلوك! يمد يده مرحباً.

ينظر الجميع، إلى غوفمان، الثمل مدهوشين وهو ينحني، أمام الباب الفارغ.

يشربون نخب نجاح أوبرا «أونديتا»

– عملك «أونديتا» يا مايسترو يلاقي النجاح اليوم، فليستمر هذا النجاح وإلى الأبد. فيفا! يرفع غيتسيك كأسه ويشرب. يحذو الباقون حذوه.

يصب غوفمان لنفسه كأساً، ويقف، ليلقي كلمة.

– شكراً لكم. أنا سعيد لأنكم تشاطرونني، بإخلاص، نجاح هذه الأوبرا. ولكن أي سخافات! فهذه الأوبرا كتبها وأخرجها أوتفيريلو. دعونا نشرب نخب شيء آخر. نشرب نخب روحنا التي تنضج فيها، الحقيقة التي نفهمها! الحقيقة المفهومة، أصواتاً، وكلمات، ونسيجَ لوحات، لا نهائية ومطلقة!

وفقاً للطريقة التي سيتحدث بها غوفمان، سوف يشرب من كأسه، ويصب فيه من الزجاجة، التي يضعها على الطاولة الخادم الفطن. وبانتهائه من كلمته، يغدو وحيداً.

تختفي، في البداية، الفاتنة السيدة إيفنيك، وبعدها شاميسو، ثم غيتسيك.

– لدينا شخصيات فظيعة، مشاكة، وسخيفة. سطحها خشن وغير مشغولة جيداً. وإذا أمررت يدك عليها، بغير حذر، فالأرجح أن تترك فيها، شظية.

نحن ندعو الكثيرين أصدقاء، ولكن القلة تمثل ذلك الوجه الروحي، والتنوير، الذي يجعلنا، أفضل مما نحن عليه.

هل نحن سعداء؟ كلا. لأن السعادة شأن صغير بالنسبة إلينا، نحن الذين نسعى إلى احتواء، ما لا يمكن احتواؤه. هل نحن راضون؟ كلا. لأننا متعطشون دائماً، لاكتشاف المزيد، والإحاطة بكل ما حولنا. ولكن هل نعرف الكثير مما يحيط بنا؟ وهل يمكن أن نثق بحواسنا؟ خذ على سبيل المثال زجاجة فارغة، خضراء،

باردة وفي قاعها بضع قطرات، نبيذ. هذا كل ما نستطيع أن نقوله عنها، لأننا لا نملك سوى خمس حواس! يا للحسرة! كيف يمكن أن نعرف ذلك العالم، إذا كنا لا نصل إلاّ إلى القليل، عن طريق حواسنا البائسة؟ ماذا يمكن أن نقول عنه، غير أن له رائحة ولوناً وحرارة ويمكن أن يكون حلواً أو مرّاً؟ لا يمكن لنا أن نعرف عنه شيئاً.

نحن حثالة الحثالات، نحسب أن العالم هو ذلك الذي نراه!

وإذا كان هذا العالم يملك مليارات الخصائص الأخرى، التي لا يمكن لنا أن نعلم بوجودها؟!

ما الذي يمكن أن يفعله، في مثل هذه الحالة، الإنسان البائس! من يبصر ذلك المثال الإلهي، الذي يجعل الإنسانية سعيدة؟

متناغم متكامل! قوي رنان إيقاع الأصوات والآلات معاً. الوهم الإلهي للكمان المطلق – الفن! لنشرب نخبه!

مرحى!.. دوى صوت، مليء بالسخرية، وتبعه طرق قلم – استُلَ من المحبرة – على سطح الطاولة، كما لو أن الموسيقيين يطرقون – متضافرين – على حاملات النوطات، مباركين المقطوعة التي عزفوها للتو، عندما يخرج مؤلفها، وينحني أمام الجمهور.

يلتفت غوفمان حوله. لم يبق على مائدته إلا هو وغلوك، في ردائه الأنيق.

مرحى! أرجو المعذرة. ومن تكون أنت؟

أنا متحمس، يبجل ذكرياته، أو حزين، لا يذكر وشائج القربى بالوجود، تلك المحبوسة في زجاجة وجوده؟

– تبجيل الذكريات؟ تعجب غوفمان

– طبعاً. تذكر كيف عَبَّرت مدام دي ستال بطريقة رائعة. «أفضل جزء من الموهبة، ذلك الذي يتألف من الذكريات».

– أجل هكذا قالت، وهذا يشبه الحقيقة.

يشرب غوفمان بقايا النبيذ، ويطلب من الخادم زجاجة أخرى، ويجلس قبالة، الضيف الذي لم يَدْعُه أحد.

– قرأت عملك الأدبي الأخير – يقول غلوك ذلك بتعالٍ وهو يصب النبيذ في الكؤوس – عملك يبدو أقرب إلى نظرية الحب الصوفي؟

– لا أعتقد – يجيب غوفمان – أردت فقط، إدخالك في جو انطباعات طفولتك والنظر في إمكانية استيعابك الحكاية كحكاية. ولتحقيق ذلك لابد من أن تعود إلى الطفولة، وتصبح، طفلاً، ثانية.

– ولكن بالنسبة لي الأمر منتهٍ، على الرغم من أنني أذكر بعضاً من طفولتي.

– حقاً؟

– نعم أذكر معلمي، الذي كان يضربني على أصابعي بالمسطرة، عندما كنت لا أحصل على العلامة المطلوبة. هل تصلح هذه الذكريات، للعودة إلى الطفولة؟

– بلا ريب. فجروح الطفولة، لا تنضب ولا تندمل ولا تموت ولا تغدو أبداً ملك الإنسان البالغ.

– ربما.. ربما.. وفي نهاية المطاف تلك الأفراح والأتراح، التي تلازم النضج الإبداعي، والتي تحدثت عنها، منذ قليل، بكلام جميل، تنهض على الآلام، كلياً وجزئياً. وبالمعنى المباشر، وغير المباشر. وهكذا ومن حيث الجوهر لا أؤمن بأن الحياة شيء ذو قيمة، إذا اضطررنا لدفع ثمن التنوير، غالياً.

– كلا. كلا، يعارض غوفمان بحرارة. الحياة، والحياة فقط مهما كان الثمن!

– نعم – يقولها غلوك باحترام – ويسعل.

– يبدو أنك مريض؟ يسأله ويصمت بعض الوقت.

– نعم – يجيبه غوفمان، رافعاً ناظريه، إلى محدثه. لدي....

– أعرف – يقاطع غلوك غوفمان – أعرف

- نعم يا صديقي الشاب، لا يمكن إلا أن أتفق معك، عندما نتحدث عن الأصدقاء، كما لو أنهم يختضون بعد كلماتك. حقاً! يأتي حين من الدهر، عندما لا يُكتسب الأصدقاء، وإنما على العكس من ذلك، يُفقَدون والأصدقاء، ليسوا مجرد شراب. على الإطلاق ليسوا كذلك. الصديق هو الذي يستطيع أن يضحي من أجلك، بكل شيء.

وليس من أجل استعراض خصائص صداقاته، وإنما التضحية بهدوء، بحيث لا يعرف أحد عن هذه التضحية شيئاً، أبداً. معرفة هذه التضحية، تظلّم وجودنا. فهل لديك مثل هؤلاء الأصدقاء؟

غوفمان - ٢

كلا. نعم، أعتقد لا. يقول رجل يجلس حول الطاولة المجاورة. رجل، يرتدي رداء – مستشار وزارة العدل – خِيطَ من الذهب.

يتناول كأسه، ويجلس إلى طاولة غوفمان وغلوك.

– هل تسمحون؟ يسأل من قبيل التهذيب.

– في ردائك هذا تشبه الجنرال. قال غوفمان مبتسماً، وهو ينظر إلى الرداء المزركش.

– سنتحدث الآن مع المايسترو بالدور.

يعلن الرجل – المعلوم – المجهول.

كلمة منه وكلمة مني. ولكن بنزاهة ليكون كل شيء، عادلاً.

– الحقيقة لدي صديق طفولة...

– ولكن مصيره مختلف عن مصيري – يتابع الرجل ذو الرداء المزركش الفاخر – الأمر الذي قد لا يساعد على التقارب، بيننا، روحياً.

– لعلك تطلب الكثير من الصداقة ألا تكفي، إمكانية بسيطة، لكي يسكب الإنسان روحه؟ يضحك غلوك بمرح. اسمحوا لي أن أطرح عليكم سؤالاً واحداً. سؤال جد مهم بالنسبة لي، أنا الذي أرغب في فهم أفضل لكم.

– يجيب غوفمان: تفضل. سأجيبك على أي سؤال.

– قل لي إذن، ما الذي يخيفك أكثر من أي شيء آخر في هذه الدنيا؟

- الجنون. يقول شبيه غوفمان ذو الرداء.
- والموت أيضاً. يضيف غوفمان.
- الموت لا يستحق الخوف أبداً.
- هذا بالنسبة لك أنت الذي بلغ الخلود - يقول غوفمان ساخراً
- الخلود؟ وما هو الخلود؟
- لا أحد يعرف ما هو الخلود. يقرر غوفمان ذو الرداء
- يتوجه إليه غوفمان قائلاً: بالإضافة إلى ذلك، لماذا تعيد ملامحي. أنت لا تقدر على شيء.
- أقدر على كل ما تقدر عليه أنت، طبعاً وثمة شيء آخر
- اسمع من فضلك! يدعو النادل إليه.
احضر لي من فضلك جزرة نيئة.
- جزرة يا صاحب الفخامة!
- نعم جزرة نيئة واحدة.
يخرج النادل وهو يهز كتفيه. يحضر جزرة، في صحن، وقد غُسلت جيداً، ثم يبتعد، مظهره يدل على الكبرياء. يتناول غوفمان، ذو الرداء، سكيناً ويقطع الجزرة إلى دوائر.
- ما هذا ؟ يسأل مشيراً إلى الجزرة المقطعة؟
- جزرة. يجيبه غوفمان.
- كلا - يجيب شبيهه وهو يضرب بيده على الطاولة، فتتحول دوائر الجزر إلى ذهب.
- فكرة الحجر الفلسفي، تكمن في أنه لا يقع أبداً في يد الإنسان.
- وأنت، من أنت؟
- سيد غوفمان! يخرق المايسترو الوحدة، صارخاً فيظهر، على الباب، رجل عجوز، يرتدي زياً خاصاً، بالخدمة.

حريق! المسرح يحترق!

تلتهم النيران بناء المسرح. لا مجال للاقتراب منه، فالحرارة مرتفعة. الخيول المحترقة، تنفر، مُحطمةً عدتها. تتآكل النوافذ الوردية. وسط الدخان، يتوزع سرب حمام. الوقت ليل تدخن الجدران المحترقة. وتبدو أطر النوافذ معتمة، في سماء ذات نجوم، لا غيوم فيها.

غيبـل

في مكتب غوفمان، في برلين، عتمة: الستائر مسدلة لكي لا يزعج الضوء المريض، الذي يجلس على كرسي، قرب المدفأة، تحت قدميه قاعدة خشبية، وعلى كتفه شال.

يزيح غيبل الستائر قليلاً، ويجلس قرب النافذة. إنه لقاؤهم الأخير. سيسافر غيبل مساء اليوم.

– من أنا؟ ألا تستطيع أن تقول لي؟ يسأل غوفمان

– أنت صديقي، ولا أريد فراقك. سيما الآن وأنت لست في صحة جيدة.

– بالطبع. موسيقى؟ فنان؟ كاتب؟ أو ببساطة مستشار اللجنة المستعجلة؟ ألا يمكن أن تبقى؟ ولو ليوم واحد!

– مستحيل فالأمر ليس في يدي.

– لا أحد يملك زمام أمره....

– هل سمعت: يوليا مارك هجرت غرييل افترقا. غوفمان لا يبدي رد فعل. يتريث قليلاً.

– اعطني... افتح الصندوق الأيمن، وناولني مغلفاً أزرقَ. يجب أن يكون في الأسفل تحت الأوراق.

ينهض غيبل، يتقدم من المكتب، ويعود ومعه رسالة.

– اقرأ. ما كتبته أنا للدكتور شبييرو. اقرأ بصوت عالٍ. ابدأ من الصفحة الثانية لأن ما قبلها كلام فارغ. مجرد إعجاب وما شابه.

- إذا كنت تصر...

- تخطر لي الآن فكرة. فنحن لم نتشاجر أبداً! خلال خمس وثلاثين سنة! اقرأ. اقرأ. انتظر قل لميشا أن تحضر لي بونش.

- أتوسل إليك أن تتأخر.

- اقرأ اقرأ من الفقرة الثانية.

- «لك أن تتخيل - يقرأ غيبل - تحدثت طويلاً مع فانيا تارنوفا، وفهمت...»

- ومن هي تارنوفا؟

- عانس بائسة، من هامبورغ. تكتب روايات مخيفة...

«وفهمت، يتابع غيبل -أنها مع الأسف - أرادت أن تخفي عني مرارة الحياة، والندم على الشباب الذي ضاع. كل ذلك غير وبقسوة، نفس يوليا. لم تعد القصيدة طرية، ناعمة، طفولية بريئة. ربما أن كل شيء يتغير الآن. عندما غادرت المقبرة، المليئة بالأزهار، التي أحضرها المشيعون، شعرت أن الفرح والأمل دُفنا...».

- أرجو المعذرة - يقاطعه غوفمان - أنت موظف وقد حققت الكثير.. هل فعلتُ الصواب، عندما - وأنا كبير المستشارين - استدعيت ذلك الأبله، المنافق، فون كامبتس إلى المحكمة؟

- كيف تقول ذلك...

- حسناً لنقل، ليس أبلهَ، بل مجرد منافق، هل أنا مصيب أم لا إذ أدعوه إلى التحقيق، وفقاً للقانون؟

غيبل، مبتسماً:

- بقدر ما أنت مصيب، بقدر ما هم مصيبون بإعفائك من عضوية اللجنة المستعجلة...

- كان علي ألاّ أقبل، ومنذ البداية، تلك القضية الصاخبة! فأنا لست موظفاً! أنا... - يتنفس غوفمان بعمق - أنا حتى لا أعرف من أنا. من أنا؟ تيودور؟

ينهض غيبل واقفاً، ويرتب الرسالة التي قرأها، قبل أن يجيب.

– لا حاجة لمزيد من الكلام. أخشى ألا يستطيع أحد الإجابة عن هذا السؤال البسيط...

ماذا تفعل؟ فأنت لم تكمل القراءة! كلا! كلا! كلا! بالتأكيد يجب أن تقرأها! يجب أن تعرف! فأنت على سفر! يحاول غوفمان الوقوف، ولكنه لا يقوى على ذلك

– أنت تعلم – يقول بحزن – أنا أيضاً أرحل بطريقة ما، إلى حيث تقود العيون.. أو أذهب سيراً على الأقدام... أقيم في فندق ريفي ما. أشرب «البونش» اقرأ. لماذا لا تقرأ؟

يخرج غيبل الرسالة من المغلف ثانية، وهو يبتسم:

– أين توقفت؟ هنا... «إذا كنت ترى ذكر اسمي، أمام عائلة مارك، ممكناً ومريحاً، أخبرهم عني. قل ليوليا، في اللحظة التي يطلع فيها شعاع الشمس المرح، قل لها إن الذكريات، ذكرياتي عنها، ما تزال حية فيَّ، ولكن هل يمكن أن تكون ذكريات بسيطة، تلك التي تمتلئ بها الروح، والتي صنعتها قدرات روحية سامية، والتي تجلب لنا أحلاماً رائعة عن السعادة، والتي تعجز أيدينا المصنوعة من لحم ودم، عن الإمساك بها والاحتفاظ بها؟»

يجلس غوفمان على كرسيه، وعيناه مغمضتان، ويبدو أنه نائم...

«قل لها – يدوي صوت غيبل – أن صورتها السماوية الطيبة، وكياستها الملائكية والأنثوية، وبراءتها الطفولية، والتي تضيء عيني، في عالم الجحيم المظلم، في هذا الزمن الشرير، قل لها أن صورتها لا تغادرني، حتى الرمق الأخير. وعندها، عندها، وأخيراً روحي المنعتقة، تنحل في طبيعة وجودها الحقيقية. تلك كانت رغبتها، أملها، وسكينتها!»

يوليـا مـارك

مساء خريفي، هادئ وجو بارد. الشفق يشبه قوس قزح. الأشجار التي تخللتها، أطياف سوداء، كما لو أنها رسمت بالحبر الصيني، تقف على طرفي الطريق. أضيئت الأنوار الأولى، في نوافذ بيوت القرية البعيدة.

يمشي غوفمان على الطريق. في يده عصا ثقيلة. يمشي ببطء، ويمكن الاستنتاج، من توقفه ونظراته الطويلة، إلى أسفل قدميه، أنه ليس في عجلة من أمره.

القرية... بيوت منظمة. أرصفة نظيفة. قناطر غُسلت جيداً. والكنيسة، تسمع منها أصوات الأورغ، والجوقة غير المُنتَظَمة، ومؤلفة من أناس عابرين. الشوارع فارغة.

يتوقف غوفمان ثانية: الماكياج يشوه وجهه.

يسمع الغناء من داخل الكنيسة، من خلف الأبواب المغلقة.

أرض مليئة بالحفر. أشجار محترقة يتصاعد منها الدخان. مدافع محطمة. بقايا قرى متفجرة. وثمة جثث. عديد لا نهائي من الجثث، تشرق عليها، بلا مبالاة، شمس بيضاء.

بروسيون. فرنسيون، روس. أرض هائلة القتلى أناس مشوهون. حصان مجروح، يقفز بعدته المحطمة...

صاحب الفندق الريفي، يرافق غوفمان، إلى غرفته، والشمعة في يده.

– «بونش» من فضلك. ثلاثة صحون. واعد المدفأة...

– حالاً. يمكن...

– وهل حاربت مع نابليون؟

– يقف صاحب الفندق، مذهولاً، من المفاجأة:

– لعلك لحظت أنني أعرج؟

– و«الروم» هل هو جيد عندكم؟ يسأله غوفمان فجأة:

على الجسر المحترق، يتحرك فارس. الحصان حذر، منهك انحرفت عينه. الرغوة تسقط على السور المحترق. للفارس نظرة استبدادية فظيعة.

– Voyons. يزأر بصوت كصوت الأسد، مخاطباً، الياور.

هذه درسدن. نابليون على وشك أن يخسر معركة الشعوب.

يجلس غوفمان، محنياً ظهره، قرب المدفأة، وينظر إلى النار. ومن وقت إلى آخر، يتناول الكأس، ليشرب الشراب الساخن. يقترب بعدها، وهو يعرج، متكئاً على عصا، من النافذة ويفتحها.

سماء باردة مليئة بالنجوم، تنعكس على الأرض.

هدوء.

يغلق غوفمان النافذة، يخلع معطفه ويستلقي على السرير. على المنضدة، قرب الإبريق، والطست، أوراقه ولوحة صامتة، تعبر عن السيدة يوليا، وعلبة أدوية، وكأس ماء.

يهتز لهيب الشمعة، وتتساقط نقاط منها على الوسادة، التي ينام عليها غوفمان. له وجه ينطق تعاسة، أو أنه وجه رجل جد مريض.

مقابل السرير خزانة، ذات مرآة، نصف مفتوحة. هدوء. صرير مصراع الخزانة، والباب يفتح إلى آخره.

من أين ظهرت، تلك الفتاة، ذات الشريط السماوي، والشعر الأسود؟

تضع الأيدي الناعمة على الطاولة، أشياء النائم. وعلى الطاولة أيضاً تضع باقة ورد، تشذب ذبالة الشمعة، تسوي النار في المدفأة.. يصر مصراع الخزانة ثانية.

تنسكب أشعة الشمس الساطعة، في الغرفة. النوافذ مفتوحة والريح الدافئة، تداعب برقة الستارة.

الأزهار في كل مكان... وبقع الشمس، تتراقص على جدران وسقف الغرفة المضاءة.

يستيقظ غوفمان. يستدير ويجلس على السرير.

ولكن ما به؟ أين ذهبت سوالفه التي غزاها الشيب وجبينه المتغضن؟ الآثار العميقة على الخدود، ويداه المنتفختان؟ إنه شاب، لا يبدو أنه تجاوز العشرين!

ينهض من سريره، ويتقدم نحو المرآة، ليسرح شعره، ولكنه لا يتمكن، من رؤية نفسه شاباً. ففي المرآة لا تنعكس سوى الشمس المنسكبة، والغرفة والخزانة، ببابها نصف المفتوح. أما وجهه فلا يراه.

يلفت انتباهه، الضجيج، الذي يسمع من الخزانة. يقترب منها، ليسترق السمع. ثم يفتح مصراعها بهدوء. يبدو له أنه ليس، للخزانة، جدار خلفي. ولكنه ليس متأكداً من ذلك، لأن الجو مظلم، وفي الظلام لا يمكن تمييز الأشياء.

يعثر على معطفه، والبطانية، عن طريق اللمس. يزيحهما، بصعوبة، فيقعان على قاع الخزانة. زر المعطف، يحدث صوتاً وهو يرتطم بالخشب.

على بعد بضع خطوات، يرى كوة صغيرة، من خلالها يرى الفتاة ذات الشريط السماوي، والشعر الأسود تمشي، على الممر، في عمق الحديقة. ثم تحتجب النافذة، إما بفعل درفات الخزانة، أو بفعل الستارة. يخيم الظلام ثانية. ويجد صعوبة، في العودة، إلى غرفته.

احترقت الشمعة تقريباً. والمدفأة بردت. يحول غوفمان، بعينيه المتعبتين، الغرفة الضيقة، إلى فندق ريفي رخيص. وخلف النافذة يُرى فجر غائم.

أطفال السيدة مارينبورغر.

يجلس غوفمان على المقعد في مكتبه. لم يعد في وسعه النهوض. وفي غرفته يجلس أصدقاؤه صامتين، عددهم لا يتجاوز الاثنين، أو الثلاثة.

يجلس الدكتور شبيير، قرب المدفأة، ومعه مساعده، يعقمون قضبان الحديد بالكحول. وقرب السرير تبدو ميشا، مشغولة. يضع الطبيب القضبان المعقمة، على

ظهر غوفمان العاري على جانبي العمود الفقري. ولكن المريض لا يشعر بشيء. يقلبونه بعدها، على ظهره.

– بالمناسبة – يهمس غوفمان في أذن الطبيب – أنا أيضاً، ومنذ مدة طويلة، لم أعد أنعكس في المرايا مثل شبيير.

– ربما أحضر لك بعض الحساء؟ فأنت لم تأكل شيئاً. تحاول ميشا، إبعاد زوجها، عن الأفكار السود. لا يسمعها.

– ولكن لم أترك انعكاسي لإمرأة.

– ولمن تركته؟ أبدى الطبيب اهتمامه بحرفية مدروسة.

– لها. لتلك...

– تقول لها وليس لإمرأة؟..

تسمع، من غرفة الضيوف، أصوات أطفال. ثمة من يبكي. من هنا، من الصعوبة بمكان، معرفة أو معرفتها إن كان فتاة أم صبياً.

– ماذا يجري هناك؟ يسأل غوفمان

– لا تقلق سأعرف الآن. تدخل ميشا غرفة الضيوف. ينظر غوفمان، دون أن يدير رأسه، ومن طرف عينيه، إلى المرآة الكبيرة، المعلقة على الجدار المقابل. تنعكس فيها الغرفة، والسادة والسيدات، في ملابسهم وملابسهن الأنيقة، جالسين وجالسات، على الكراسي. ينظرون إلى غوفمان باهتمام.

أين رآهم؟ ولكنهم ليسوا موجودين! فهو الذي ابتكرهم! في حين يتابعون النظر إليه، من المرآة، صامتين، بعيون حزينة.

لا أحد في الغرفة، إلا الطبيب.

– أنا أشبه الأطفال، الذين ولدوا، يوم الأحد.

– ما الذي تريد أن تقوله؟ يقترب شبيير من المريض.

– إنهم يرون أشياء يعجز الآخرون عن رؤيتها.

تعود ميشا، تقترب من السرير، تبتسم بألم.

- هناك أطفال مارينبورغر. الأصغر يبكي ويطالب بأن تحكي له حكاية. قلت له إنك ستفعل ذلك حالما تُشفى.

- آ... آ... عرفت الآن من أنا. أخيراً. يهمس ويبتسم ابتسامة ساخرة.

يحل الظلام، في الغرفة، حالاً. مساء. تقرع الأجراس، غير البعيدة، في الشارع المجاور وتسمع أصواتها.

يتحلق الجميع، ميشا، الطبيب، أصدقاء غوفمان، حول الميت، صامتين. تنتهي حياته...

يرتفع منطاد مزين بأعلام ذات ألوان مختلفة فوق رؤوس الأشجار، وأسطح البنايات، إلى الأعلى تدريجياً. ومنه تُرى المدينة كلها، وكأنها على كف. وها هو البيت، الواقع بين الجسر، والكنيسة، ذات البرج البرونزي، يبدو عالياً ونوافذه مفتوحة...

ها هو يقترب أكثر فأكثر... ها هي الغرفة تُرى، عبر الزجاج الذي يلمع والمغلف بالجلد. والمرأة، ذات الشعر الأسود، والشريط السماوي، وهي جالسة قرب طاولة الشاي. ها هي تدير رأسها... ولكنه لا يستطيع تبين ملامحها، لأن الظلام خيم.

يشعر أن الوجه الأغلى والأقرب والأعز، الذي عرفه، في حياته البائسة والقصيرة والمجنونة، هو وجهها.

الفهرس

الطبعة الثانية / ٢٠٠٧

عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة







سعر النسخة داخل القطر ١٣٠ ل.س

في الأقطار العربية مايعادل ٦٢٠ ل.س